بحثاً عن السعادة

قراءة في مسرحية (فاوست)

□ مالك صقور

بدلاً من المقدمة:

هل نأكل لنعيش، أم نعيش لنأكل؟

هكذا افتتح الأستاذ درسه الذي خصصه للبحث عن مفهوم السعادة.

يومها، أجاب الطلاب: نأكل لنعيش.

وحدي قلت: نعيش لنأكل.. وضحك الجميع. وخاب أمل الأستاذ فيَّ، مما جعله يلومني لوماً شديداً، وراح يشرح لي معاني الحياة، ووظيفة البطن المؤقتة، وكادَ أن يُقنعني: أننا نأكل لنعيش.. ودارت الأيام، والشهور والسنون، ووقفت أستاذاً في قاعة تعليم مماثلة، وطرحت السؤال نفسه، وأجاب الطلاب الأذكياء: نأكل لنعيش. طالب واحد منهم أجاب: نعيش لنأكل. (وكان ابن أستاذي السابق).

أشفقت عليه، وأشفقت على نفسي، وعندما انتبه إلى همهمات السخرية، من زملاء الصف، وكأنه أسقط في يديه. انبرَ يقول: يسرني أن أخالفكم جميعاً. وإن كان قولي خطأً، فلماذا التزاحم على أبواب المخابز؟ لماذا التهالك على المواد التي ما هي إلا (حشو) البطن؟ وكم هو الفرق كبير بين بهيمة تدب بغريزتها تأكل، وما إن تشبع حتى تكف عن الأكل، وبهيمة يجوّع الآخرين ويلهف الأخضر واليابس، ثم ينفق

كالبهائم تاركاً كل شيء خلفه، أليس بهيمة، أو وحشاً من يقتل المئات، والآلاف، والملايين، ليرضي غريزة الحيونة عنده، ولا رادع؟ وتقولون لي: نأكل لنعيش؟!

لحظتئذ: لم أشأ أن أشرح له، وأفهّمه، كما فعل أبوه معي، وتابعنا حديثنا عن مفهوم السعادة.

قال أحدهم: إن لحظات السعادة قصيرة جداً، وسريعة جداً، وإن الإمساك بها، كمن يحاول إمساك الهواء، أو أن يمسك ماءً في نهر متدفق.

وطرح آخرون: هل تكمن السعادة في كنز المال واللهاث على تجميعه؟

هل هي في التهام ما لذ وطاب من الطعام؟ أو هل هي في احتساء الخمور؟ هل هي في معاشرة الحسان؟ هل هي في تحقيق الجاه، والشهرة؟ هل هي في الإفراط من الكياسة والأناقة؟ أسئلة كثيرة طرحتْ..

أجاب بعضهم:

قد تتبدى سعادة المريض بشفائه. أو نجاح عمليته الجراحية. والعاطل عن العمل، بتسلّم عمل. والمهاجر بالرجوع إلى بيته. والسجين عندما يطلق سراحه، كذلك الأسير عندما ينعتق ويعود إلى وطنه.

وقد تبدو عند الشاعر بإقبال الناس على شعره، وإطرائهم له، وإعجابهم به، وتبدو سعادة الفنان بوضع اللمسات الأخيرة على تماثل يكاد ينطلق، أو بعد الانتهاء من لوحة فنية أو عندما يتلقف الناس رواية، يحس الكاتب أنه قدّم شيئاً ذا قيمة.

ما السعادة؟ أين السعادة؟ ومن الذي يحس بنفسه سعيداً؟

واحد فقط، قال لي: **هنيئاً لفاعل الخير، إني أحس بالسعادة الحقيقية، عندما أساعد الآخرين، وأقدّم لهم ما يحتاجون إليه وفق إمكاناتي.. هنيئاً لصاحب الضمير المرتاح. الضمير المرتاح سعادة.**

أما أنا فاكتفيت بسرد قصة ديوجين والإسكندر:

الفيلسوف الإغريقي ديوجين، رموه بالجنون، لأنه أنار قنديله ذات يوم، في عز الظهيرة، وراح يبحث عن رجل كريم لأن الكرام قليل، أو يبحث عن (الرجال) لأنهم أقلية نادرة.

فهذا الفيلسوف الذي اسمه ديوجين، كان يستحم على شاطئ البحر، ويستلقي عارياً، ينعم بحمام شمس دافئ، ولا يفكر، ولا يبالي بالخطر المحدق بمدينته، عندما احتلت جيوش الإسكندر مدينته، وقد دهش الإسكندر من هذا الرجل المجنون، الذي لا يأبه لشيء، ولا يجزع من الموت، ولا يهاب الإسكندر ولا يخشاه، وعندما وقف الإسكندر بنفسه عند رأس ديوجين المستلقي على الرمل، قال له ديوجين: إنني أنعم بحمام شمس، فهل لك أن تنحرف عني

قليلاً، إن ظلك يسقط على جسمي. عندها غضب الإسكندر غضباً شديداً، واعتبر ذلك إهانة، وصرخ: ألا تعلم من أنا؟ ألا تعلم أن جيوشي قد احتلت بلاد الإغريق كلها؟

عندها سأله ديوجين بكل برودة، من دون أن ينهض:

وماذا ستفعل بعد ذلك؟

ـ سأحتل إيطاليا، وأخضع روما.

ـ ثم ماذا؟

ـ سأحتل الهند.

ـ ثم ماذا؟

ـ سأحتل بلاد الفرنجة من أقصاها إلى أقصاها.

ـ وبعد ذلك ماذا ستفعل؟

ـ بعد ذلك، سأعود إلى وطني، أخلد إلى الراحة، وانصرف إلى التأمل في حديقة منزلي.

فقال له ديوجين بكل ثقة: إن هذا هو ما أفعله الآن..

***

مفهوم السعادة:

هل يمكن الفصل بين مفهوم (السعادة)، ومفاهيم: الخير، والعدالة، والحق، والمساواة؟

وهل يمكن إدراك طبيعة هذه المفاهيم، التي تسيطر على الإنسان؟ وأين تكمن قوتها؟ ومن أين تنشأ سلطتها السحرية؟

لماذا الخير؟ لماذا الشر؟ لماذا الظلم؟ لماذا العدل؟ ما اللذة، المتعة، الألم؟

وهل يمكن بالعقل، والوعي، الغوص في عمق المعاناة الأخلاقية للناس؛ الغوص في عمق المأساة البشرية، مذ قتلَ قابيلُ هابيل؟

وأي حياة نُعدّها جيدة وفاضلة، أو حياة سعيدة، وأي حياة نحسبها رديئة، وتعيسة؟ وهذا يقود بدوره إلى سؤال كبير: ما المغزى من حياة البشر؟!

إن مفهوم السعادة، إلى جانب المفاهيم التي ذكرت، يختلف تفسيرها بين: الغني والفقير، بين صحيح الجسم والمريض، بين المتعلم وبين الجاهل، بين المثقف وغير المثقف، بين الإنسان المتّزن والمجرم، بين العامل ورب العمل، بين الإقطاعي والفلاح، بين التاجر الغني والزبون الفقير، بين الساسة وأساتذة الجامعات والطلاب، وستختلف الإجابات بعدد الذين يجيبون عن هذا السؤال..

سلفاً، أدرك صعوبة، لا بل استحالة الإجابة..

لكن سألتمس بعض الإجابة، في محاولتي قراءة في مسرحية (فاوست) لغوته. مع الاعتذار عن عدم الإحاطة بكل جوانب هذه المسرحية.

***

قبل دخول عالم "فاوست"، وما دام الحديث عن السعادة، سأذكّر بقصتين عن السعادة، أو البحث عن السعادة، وبما قاله جبران..

الأولى: قميص السعادة: للكاتب الفرنسي الشهير، أناتول فرانس.

يسرد أناتول فرانس قصة الملك كريستوف الخامس، وهو ملك عادل، وسياسي محنّك. مملكته غنية، وقد ازدهرت فيها الصناعة والتجارة والزراعة، وكان لديه جيش قويّ. وليس لدى هذا الملك أي مشكلة تذكر.

وكعادة الملوك، كان الملك يهوى الصيد والقنص. وذات مرة، عندما وصل إلى الغابة، انتاب الملك إحساس غامض، فصارح حامل سلاحه (كاترفويل) قائلاً: "أي بؤس أعاني من مطاردة غزال"، فالملك بعد عشر سنوات في الحكم، صار يشعر بالحزن والكآبة، والقلق، وفقد الشهية للطعام، وجفاه النوم. وصف الأطباء له الأدوية، ولكن كلها لم تنفع، أخيراً نصحوه بأشهر طبيب في العالم (رودريك)، وبعد معاينة الملك، والحديث معه، وصف له الطبيب رودريك قميص إنسان سعيد.

وبدأ حامل سلاحه كاترفويل وأمين سره سان سيلفان، بالبحث عن قميص إنسان سعيد. ظن كاترفويل وستيفان أنهما سيجدان الإنسان السعيد في القصر، لكن خاب أملهما، اتجها إلى عالم عارف خطيب مفوه، لكنه اعترف أنه إنسان غير سعيد. وطفقا يبحثان في كل مكان، لكن لم يجدا إنساناً سعيداً.

أخيراً، اتجها إلى المكتبة الملكية، التي تحوي ثمانمئة ألف مجلد، وكان اعتقادهما أن قيّم المكتبة سعيد، لأنه يعرف مضمون هذه الكتب، لكنه قال لهما: ألا تسمعان الضجيج والصخب الذي يصدر عن هذه الكتب، إنها تتكلم دفعة واحدة، وبجميع اللغات، إنها تتنافس وتتماحك حول كل شيء: حول الله، حول الطبيعة، حول الإنسان، حول الزمن، حول الأرقام والمسافات، وعن كل شيء في هذه الدنيا. وبعد حوار طويل، سألاه: هل أنت سعيد؟

فقال قيّم المكتبة: لم أعثر على كتاب بهذا العنوان، أنا لست سعيداً، بعد ذلك اتجها إلى أغنى رجل بالبلاد. وبعد حديث طويل وشرح، وعلى الرغم من العيش الهنيء وعلى الرغم من قصوره وأمواله، أعلن أنه ليس سعيداً.

فجأة، تذكرا مثلاً فرنسياً: (أسعد من موسك).

وموسك هذا رجل بهلول، يعيش في الغابة، في جوف شجرة دلب. يقتات من نباتات الغابة، ويتمتع بحيوية ونشاط لا نظير لهما. وكان يعطي سيدات القصر سلالاً من

قصب ملأى بالورود والأزاهير، وأقراص العسل البري. سأله: يا موسك، هل أنت سعيد. فأجاب من فوره: نعم، أنا سعيد. ففرحا فرحاً عظيماً، وطلبا منه:

ـ أعطنا قميصك. اندهش البهلول موسك السعيد من هذا الطلب، واحمرّ وجهه خجلاً. ففتح معطفه وقال: آسف، أنا لا أملك قميصاً.

القصة الثانية: قصة شعرية للشاعر الروسي نيكراسوف، بعنوان: (لمن العيش السعيد في روسيا)، ومضمونها: أن مجموعة من الأصدقاء اختلفوا في تعريف الإنسان السعيد، أو: من الإنسان السعيد؟

فقال الأول: الفلاح.

والثاني: الخوري.

والثالث: الوزير.

والرابع: التاجر.

والخامس: الإقطاعي.

والسادس: القيصر.

وطافوا يسألون، بعد أن شرح كل واحد منهم وجهة نظره:

لماذا كل إنسان من الذين تمّ اختيارهم سعيداً، ولكن تبين أن كل واحد من هؤلاء أتعس من الآخر. وكانت النتيجة، أنه ما من إنسان سعيد.

أما جبران خليل جبران، فكان بليغاً، لأن البلاغة في الإيجاز فقد كتب نصاً قصيراً بعنوان: (بيت السعادة).

"تعب قلبي في داخلي، فودعني، وذهب إلى بيت السعادة، ولما بلغ ذلك الحرم الذي قدّسته النفس وقف حائراً، لأنه لم يرَ هناك ما طالما توهمه. لم يرَ قوّة، ولا مالاً، ولا سلطة، لم يرَ غير فتى الجمال ورفيقته ابنة المحبة وطفلتهما الحكمة.

وخاطب قلبي ابنة المحبّة قائلاً: أين القناعة أيتها المحبة، فقد سمعت أنها تشاطركم سكنى هذا المكان؟ قالت: ذهبت القناعة تكرز في المدينة حيث المطامع، فنحن لا نحتاج إليها، السعادة لا تبتغي قناعة، إنما السعادة شوق يعانقه الوصال. والقناعة سلوّ يساوره النسيان. النفس الخالدة لا تقنع، لأنها تروم الكمال، والكمال هو اللانهاية.

وخاطب قلبي فتى الجمال قائلاً: أرني سرّ المرأة أيها الجمال، وأنرني لأنك معرفة. فقال: هي أنت أيها القلب البشري وكيفما كنت كانت. هي أنا وأينما حللت حلّت. هي كالدين إذا لم يحرّفه الجاهلون به، وكالبدر إذا لم تحجبه الغيوم. وكالنسيم إذا لم تتعلق بأذياله أنفاس الفساد.

واقترب قلبي من الحكمة ابنة المحبّة والجمال وقال: أعطني حكمة أحملها إلى

البشر. فأجابت: **قل هي السعادة تبتدئ في قدس أقداس النفس ولا تأتي من الخارج".**

* * *

وأعود إلى فاوست. فمن فاوست؟

شقي آخر، من طراز آخر، هو الدكتور فاوست. وإن كان القدر قد رمى أوديب بالشقاء السرمدي، فحكم عليه أن يقتل أباه ويدنّس سرير أمه، ثم يعاقب نفسه تلك العقوبة الرهيبة المخيفة، هي أن فمل عينيه، فإن شقاء فاوست من نوع آخر.

حاول فاوست أن يتخلص من الشقاء، فباع روحه للشيطان في سبيل استرداد شبابه، معتقداً أن من يعود شاباً، يعود سعيداً.

في العرف، هناك أشياء قابلة للبيع والشراء. البيت، العقارات، الأرض، الثياب، ولكن بيع الروح؟! ولمن؟ وبعد ذلك يتم توقيع عقد البيع بالدم. ذلك، أمر خارج حدود العقل. لكن (قد) يبدو الأمر مغرياً جداً.

فبيع الروح، هنا، مقابل استرداد الشباب، بالإضافة إلى كل أنواع النِّعَم والملذات.

فكم من مرة سمعنا، وردّدنا:

ألا ليت الشباب يعود يوماً

لأخبره بما فعل المشيب

ومن عرف أشعار المنتجب الدين العاني، وقصيدته (الهيودية) ولم يردد معه:

لو كان يرجى لما في العيش مرتجع

لقلت بالله يا أيامنا عودي.

ولكن هيهات أن يعود ما فات، أو يرجع ما مضى، فاللحظات السعيدة، تهرب سريعة، هرب مياه الشلالات من الأعالي، والمياه التي تمر من تحت الجسر لن تعود ثانية.

والبحث عن السعادة، السعادة المطلقة، يبدو من ضروب المستحيل.. وقد يكون من السذاجة بمكان، إن اكتفينا بالبحث عن الإجابة بشكل محدد، أو مجرد، إلا أننا نرى أن البحث عن السعادة، والعودة إلى الشباب، جعله غوته، مشجباً، أو مدخلاً، أو محوراً، أو سبباً، في مسرحية، ليقدم لنا نموذج الإنسان الباحث عن مغزى الحياة عن جوهر الإنسان، عن دور هذا الإنسان في حياته القصيرة على هذه الأرض.

بداية، تجدر الإشارة إلى ثلاث نقاط:

الأولى: لقد استخدم غوته مقتبساً وموظفاً الحكاية الشعبية التي انتشرت في ألمانيا وكثير من بلدان أوروبا، في القرون الوسطى، وهي حكاية فاوست. أو حكاية فاوست الذي باع روحه للشيطان.

الثانية: اعتمد في التشكيل المسرحي، على اقتباس من التوراة: ولاسيّما ما يتعلق

بسفر أيوب. كما استخدم الفانتازيا باستحضار روح من يشاء.

الثالثة: استمر غوته في كتابة عمله هذا، ستين عاماً (فقط). بدأه ابن عشرين ورافقه حتى قبيل وفاته بعام واحد أي منذ عام 1749 ـ 1832.

وهنا، يطرح سؤال نفسه: هل يمكن لإنسان أن يبقى يكتب عملاً واحداً خلال هذه الفترة الطويلة: ربما، الذي يعرف لغة ألمانية، قد يعرف الفرق بين من كتب وهو في الثمانين من عمره، القسم الثاني، ومن كتب ابن عشرين القسم الأول.

ولكن الأهم، في رأينا، هي قوة الفكرة العظيمة التي استولت على روح الشاعر، وجعلته أسيراً، كما بطله فاوست تماماً.. قلنا: إن غوته، استخدم الحكاية الشعبية، وطوّرها، ثم أضاف إليها، وخرج عنها.

هذه الحكاية، هي في الأصل خرافة مفزعة، مضمونها:

أن رجلاً يدعى فاوست: كان مشعوذاً، يمارس السحر، شغل الناس ردحاً من الزمان. وكان يستحضر الأرواح، وعندما تقدمت به السن وعجز، باع روحه للشيطان في سبيل إرجاع الشباب إليه.

المصادر حول هذه الحكاية، كثيرة، وهي تحكي كلها. عن هذا الرجل بشتى النعوت والصفات، وتقول إنه: حقير، سافل، مشعوذ، منجم، مارس السحر، حاول أن يكرر معجزات السيد المسيح، وهكذا، كبرت الحكاية، وتناقلتها الأفواه، والأجيال، وإن اختلفوا في التفاصيل، إلا أن جوهر الحكاية واحد، هو أن فاوست باع روحه للشيطان. وفي النهاية، انتصر الشيطان عليه فصرعه. هذا هو المضمون الذي استخدمه غوته في مسرحيته.. وكان راهب فرنسيسكاني يدعى كلينغ عام 1580، قد كتب الوثيقة التالية:

"لقد تعهدت للشيطان بوثيقة موقعة بدمي الخاص واعداً بأن أكون ملكاً له قلباً وقالباً إلى الأبد، وأراني بعد ذلك في غير حاجة إلى مساعدة أحد.

حقاً، إن وعدي هذا بمنزلة قيد لا يرحم. ذلك لأني احتقرت الإله بطيبة خاطر، وأصبحت كاذب اليمين. ووثقت بالشيطان بدلاً منه. فردّ علي ذلك، أن من العار، أن يقال إني أتراجع عن القيام بوعد كتبته ووقعته بدمي"...

لم يكن غوته، هو الوحيد، الذي اقتبس أو اعتمد على مضون حكاية المشعوذ فاوست. بل سبقه مارلو الإنكليزي قبل مئة عام، وكتب مسرحية تحمل العنوان نفسه، ويوجد ما ينوف على مئة فاوست، ولكن ما ثبت من تلك المسرحيات، والروايات المقتبسة، عن الحكاية نفسها وتصدى

للزمن، وخرج من حدود الزمان والمكان، هي مسرحية غوته..

وإن دل تعدد النصوص الفاوستية وعدد الكتاب والمفكرين والمسرحيين، الذين عالجوا هذه الأسطورة، فإنّما يدل على الفكرة الأساسية:

1 ـ الصراع السرمدي بين الخير والشر.

2 ـ مسألة الخلود: وإعادة الشباب.

3 ـ البحث عن السعادة.. أو الحقيقة أو المعرفة.

4 ـ مغزى الحياة ـ وهل هذه الحياة التي نحياها تستحق أن تعاش ما دام، أننا نعيش ـ لنموت.

الخوف من الموت، ومسألة الخلود، هي من المسائل القديمة جداً، والتي أقضّت مضجع الإنسان مذ وعي الإنسان نفسه يفكر في الوجود، ولقد حاول الإنسان على مدى حقب زمنية طويلة وكثيرة، إيجاد الحلول وتقديم الإجابات.

وعندما أخذ يواجه بوعيه البدائي ظاهرة الموت، ووجد نفسه عاجزاً، لجأ إلى الخرافة، الحكاية، الأسطورة، ينشد من خلالها الخلود..

وملحمة جلجامش شاهد حي على ذلك.

وإن كان العلم قد حل محل الخرافة، والأوهام، إلا أنه لم يحل رغبة الإنسان، في أن يفوز بشباب دائم، أو إطالة العمر، وديمومة السعادة، التي ينشدها، الدكتور فاوست، القلق المضطرب وهو يجلس في مكتبته، تحيط به مجلدات الكتب، وتستبد من الحيرة.

في الأسطورة، كان فاوست رجلاً مشعوذاً، يستخدم السحر، أما فاوست غوته؛ فهو: دكتور وعالم، استوعب الفلسفة، والفقه، والعلوم، والطب، واستخلص سر كل علم. كما تعمق باللاهوت. وهو مفتون بهذه المعارف والعلوم، أمضى عمره، في البحث والتنقيب، وإلقاء المحاضرات على التلاميذ وهو في قرارة نفسه يدرك أنه متفوق على الجميع، من دكاترة ومعلمين. وفقهاء ورجال دين، ...لكن، لكن... لم يحصد من هذه المعرفة، ومن كل هذا الجهد إلا الحرمان، ولم يحصل على بهجة الصفاء والسرور، والسعادة، وفوق ذلك يعيش في فاقة وعوز ويصل به الأمر ليقول: إن الكلب ليعاف مثل هذا العيش.

إن فاوست الغارق في بحر متلاطم من القلق والاضطراب والحيرة، يتوق إلى السعادة وصفاء النفس، ويريد أن يبعد شبح الشقاء والتعاسة.. لكن لا يعرف، أنه في تلك اللحظات أن الرب قد تراهن مع الشيطان على إغوائه.. لكن قبل هذه اللحظة يمهد غوته بإهداء حزين، عبّر من خلاله عن مشاعره وهو يسترجع صور

الماضي، والأصدقاء والأطياف الحبيبة، والعمر ينفلت منه يوماً إثر يوم: يقول:

"لقد تشتت حشدُ الأصدقاء بهواه الخفاق

وكانت الهدية رجعَ صدى لا حياة فيه.

إني أضع كنوزي بين يدي الجمهور المجهول

وتهليله الغريب الذي يوجس منه قلبي خشيةً

أما الآخرون، أولئك الذين غنوا موسيقاي العذبة وتملقوها فيشردون في العالم وقد تفرقوا أباديد، وطواهم الموت بجناحيه.

إن كلَ ما أملكُ ينأى عني.

وكلَ ما فقدتُ يغدو حقيقياً خالداً لا يموت."

بعد هذا الإهداء الحزين، ينتقل غوته إلى فاتحة المسرح على لسان مدير المسرح، والشاعر، والممثل الكوميدي، ليدير غوته حواراً ممتعاً شائقاً، جاداً متناغماً يضمنه الكاتب كل آرائه، وخبرته ونظرته إلى المسرح والفن عموماً، والثلاثة في حوارهم يكمّل بعضهم بعضاً، عن المسرح، ودور المسرح ودور الجمهور ومن ثم ينتقل إلى: مقدمة في السماء.

يقتبس غوته هذا المشهد من التوراة (سفر أيوب).. معروف سفر أيوب: "كان أعظم كل بني المشرق.

وكان ذات يوم أنه جاء بنو الله ليمثلوا أمام الرب، وجاء الشيطان في وسطهم. فقال الرب للشيطان: من أين جئت. فأجاب الشيطان: من الجَولان في الأرض. قال الرب للشيطان هل جعلت قلبك على عبدي أيوب لأنه ليس مثله في الأرض. رجل تستقيم ويتقي الله ويحيد عن الشر.

فأجاب الشيطان قائلاً: هل مجاناً يتقي أيوب الله... إلخ

هذا المشهد، يُعدّ مفتاح المسرحية، وفيه يكمن الموضوع الرئيس، ولفهم الموضوع كله، لا بد من صحبة فاوست والشيطان في رحلتهما الطويلة من البداية إلى النهاية.

مشهد /مقدمة في السماء..

أمامنا:

الرب. والملائكة والشيطان

في هذا المشهد، يتناوب الحديث كل من رافائيل وجبرائيل وميخائيل: وفيما هم يمجدون الطبيعة، والشمس والكواكب، ويتغنون بمجدها الخالد، بتناسق وحدة الكون وتناغمها وقوانين الطبيعة الأم يظهر: (مفيستوفل) ــ الشيطان.. ليخاطب الرب مازجاً الجد بالمزاح والاحترام بالسخرية، هازئاً من الإنسان محتقراً له، فيسميه حشرة الأرض الحقيرة، بعد أن يقول عنه (إله الأرض الصغير). وكما في سفر أيوب: عندما سأل الرب الشيطان عن أيوب، يسأل

هنا: إن كان يعرف خادمه المخلص المستقيم فاوست فيجيبه الشيطان:

أجل. يا رب. فهو خادم غريب غيور.

يمتنع عن الأشياء الدنيوية. حتى الطعام والشراب

وقد ذهبت به الحمى إلى أجواء سامقة.

وهو يخب في أهواء السماء تراوده الشكوك في جنونه

يطالب السماء بأحلى نجومها

ويطالب الأرض بأسمى أفراحها

لكن شيئاً من بعيد أو قريب

لا يكفي لإطفاء عواطف رغباته

من خلال حوار الرب والشيطان: يبرز غوته مقولته الفلسفية، والنزعة الإنسانية والخلافة العظيمة التي تتجلى في قدرة الإنسان، وحبه للحياة، وفعل الخير على لسان الرب والنقيض في ذلك، على لسان الشيطان ـ الشر.

وهنا، نكون قد أمسكنا برأس الخيط الأول، من خيوط المسرحية: ألا وهو: الخير والشر.

إلا أن الشيطان يكابر، كما هو معروف، فيخاطب الرب:

تراهن على أنك ستخسر هذا الرجل، أيضاً مع افتراض أنك لن تعارضني، في قيادته على الدروب التي أختارها له:

فيأذن له الرب ويبدأ اللعب: بين الشيطان وفاوست:

في القرآن: نقرأ:

﴿قال فاخرج منها فإنك رجيم. وإن عليك اللعنة إلى يوم الدين. قال رب فانظرني إلى يوم يبعثون. قال فإنك من المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم. قال ربي بما أغويتني لأزينن لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين. إلا عبادك منهم المخلصين إن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين﴾

إذن، بحسب آيات القرآن، فإن الشيطان لمن المنظرين إلى يوم يبعثون. وهو مازال يعمل في الغواية، والإنسان مازال معرضاً للامتحان، بمعنى آخر، مازال الشر فينا، والخير فينا.

ونعود إلى فاوست، الذي أعلن قبل قليل، أن الكلب ليكرهُ مثل هذا العيش، وأن المعرفة كانت سبباً في شقائه، وهو الباحث عن السعادة... فيقول: **وهل تراني أجد هنا ما أفتقده**

وأعرف من مطالعتي هذه المجلدات التي لا حصر لها

أن بني الإنسان ما برحوا يعيشون في شقاء

وأن السعادة لا يعرفها إلا القلة منهم

أيتها الجمجمة الجوفاء، ماذا تقول لي

تكشيرتك هذه إن دماغك الممتلئ بالشقاء

قد بحث مرة مثلي عن السعادة وعن حلاوة الأيام

وناضل سعياً، وراء الحقيقة ثم ضاع بائساً في الظلمة.

إن فاوست العالم، الدكتور، الفقيه، يعرف، ويذكّر، أنه صورة الله على الأرض، ولكن لم ير غير الحرمان، والشقاء على الرغم من كل هذه المعارف، وهو ما يزال يبحث عن السعادة، والحقيقة، ليبحث عن شيء مفقود لديه، فها هو ذا، في مطلع إنجيل يوحنا:

في البدء كان الكلمة

يقول:

أتوقف هنا، وأتساءل عما هو مقصود هنا.

يستحيل علي أن أقدر "الكلمة" حق قدرها

فلأجرين ترجمة جديدة لها:

(في البدء كان الفكر".

هل هو الفكر الذي يخلق ويعمل ويُسيّر كل شيء)

يفضل أن تكون: "في البدء كانت القوة".

ثم يتردد:

"في البدء كان الفعل".

يدرك فاوست، أن الإنسان، قد خُلق من أجل الأعمال العظيمة وهو، أبداً، يجب أن ينزع إلى فعل الخير، وعلى الإنسان أن لا يبعثر قواه، في الأمور الضحلة، التافهة، إلا أنه يصطدم عند كل منعطف بالشرور تملأ الدنيا. إن الشر يعيش في خلايا الإنسان وإن القلة القليلة النادرة هي التي تعيش السعادة والبحبوحة. ومن جديد يستولي عليه القلق وتستبد به الحيرة، فيأخذ كأساً من السم ليجرعه ويرتاح، من ضغط هذه الأفكار الثقيلة. لكن، فجأة: يتناهى إلى سمعه نواقيس أعياد الفصح من جديد، فيضع كأس السم جانباً.

عند قراءة شخصية فاوست، والتمعن فيها: يجد القارئ تشابهاً، بينه وبين غوته: (على الأقل في رأيي)... فلنتعرف على غوته عن قرب:

إنه رجل: قالها نابليون لرجاله المقربين، في نهاية اللقاء الشهير الذي جرى بينه وبين شاعر ألمانيا الكبير غوته. بهذه الكلمة عبّر نابليون عن إعجابه الشديد بالشاعر العبقري، الذي فتنه وأسره، وأدهشه، والمعروف أن نابليون لم يعجبه إلا النادر من رجال الفكر وعظماء العلماء المعاصرين وغير المعاصرين، فأيّ رجل كان غوته؟.

كان غوته: كاتباً مدهشاً، وشاعراً عبقرياً، ذا فكر موسوعي، ومعرفة شاملة، امتاز بطاقة وحيوية خارقتين، كما كان رجل دولة تسلّم مناصب عديدة، من دوقيه (ويمار) إلى وزير معارف إلخ. ومن حام ونصير للفنون الجميلة!! مدير المال والمناجم، ثم صار رئيس شؤون المسارح، وفي الوقت

نفسه كان يكتب المسرحيات ويشرف على التمثيل، وتوزيع الأدوار، ويعشق الممثلات.

بالإضافة إلى ذلك، فقد كان عالماً في العلوم الطبيعية: الفيزياء والكيمياء، الجيولوجيا، وعلم التشريح، وبارعاً في علم المعادن، كان رائداً حقيقياً في الفن والأدب والمسرح كما درس الهندسة المعمارية والرسم والنحت، في كل العصور وعند كل الشعوب ـ ومع هذا، كان يجد وقتاً ليشرب الخمرة، وليراقص الحسناوات ويمارس رياضة التزحلق على الجليد.. كان عاشقاً بامتياز.. ووصفوه، بالفراشة. لكنها فراشة ذات أجنحة حريرية، فلا تحترق. أحب عشرات المرات، قبل أن يتزوج، وأحب عشرات بعد الزواج، وكان يقول: إن الزواج يشكل خطراً على عبقريته وحريته، وكان ينزع إلى الانعتاق، وسمّيتْ تلك النزعة عنده بنزعة (الفرار).

ذكرت كل ذلك، لأدلّل، كيف استطاع غوته أن يجسد في شخصية فاوست كل ما جسّد، وكما يقول فاوست نفسه إنه جبل من طينة الإله، أو هو صورة الرب، فإن فاوست صورة غوته... ـ في رأيي..

يتطور الحدث الدرامي، من قلق فاوست، واضطرابه، وحيرته، وإحباطه ويأسه، لدرجة الانتحار.. ليعطي غوته المبرر للشيطان، أن يدخل عليه من نقطة ضعفه. وهذا ما يحدث، حقاً، عندما يأتيه الشيطان بهيئة كلب كبير أسود كثيف الشعر. ومن ثم يأتيه بلباس طالب، لكن سرعان ما يتعرفه فاوست، ويعرف، أنه مفيستوفل (الشيطان). ويبدأ أن حواراً ساخناً.. يذكر الشيطان فاوست الذي أراد أن يستبدل استهلال إنجيل يوحنا: في البدء كان الكلمة، جاعلاً: في البدء كانت القوة..

يقول الشيطان:

أنا جزء من تلك القوة التي يترتب عليها أن تصنع الشر وحده. ومن ثم يتفنن الشيطان في إغواء فاوست. لكن فاوست لا يقيم شأناً له. يقول له:

فأنا أكبر من أن يرضيني اللعب واللهو

وأصغر كثيراً من أحيا بلا رغبات

فأي عزاء يمكن لهذا العالم الضحل أن يقدم لي

الزهد في متاع الدنيا، تلك هي خلاصة الخلاصات.

لكن، وبعد لأي، وبعد التحريض المستمر والإغراء والغواية، يستطيع الشيطان أن يقنع فاوست بالانضمام إلى عشيرته الكبيرة، التي لا عمل لها إلا بالضالتين المنشودتين: الفعل والفرح عن طريق المجون. ويظل يشحنه ضد واقعه الرديء الذي دفعه ذات يوم إلى الانتحار، وما بقي عليه إلا أن ينفض هذه الكآبة ويلتزم صحبة الأشرار أي عشيرة الشيطان التي ستحمل له الراحة والهناء والسعادة وتحرره من عبودية العلم

والمعرفة، ويعطيه من الوعود أن يصبح خادماً أميناً له، ينفذ كل رغباته...

فيتساءل فاوست، مقابل ماذا؟

فيقول الشيطان: أنا التزم خدمتك هنا، أنفذ جميع رغباتك، من دون كلال، فإذا التقينا في العالم الآخر تتعهد لي أن تنفذ رغباتي.

فيطلب فاوست منه معجزة أن يرى ما لم تره العيون من قبل:

إذن أرني ثماراً لا ينالها العطب، قبل أن تقطف.

أو أشجاراً تبدل أوراقها الخضر كل يوم.

فيهزأ الشيطان من هذا الطلب، ويقنعه بأن يفعل له ما يريد، وهذا طلب بسيط.

وبعد لأي يوافق فاوست أن يوقع الميثاق معه لكن الشيطان لا يرضى إلا بعصير من صنف نادر ألا وهو الدم. بعد أن يوقع فاوست الميثاق بالدم، صار الشيطان يتفنن بإغداق الملذات، والنعم عليه. وتعليمه الفجور والفسق والغواية. وفي إحدى رحلاته يقوده إلى كهف الساحرة التي تعد شراباً خاصاً يسمى شراب العشق فيتناوله فاوست، فيعود شاباً. ويجعله في مصاف العشاق. وهكذا انتهت الجولة الأولى بانتصار الشيطان الذي جعل فاوست أن يوقع عقداً معه: أنه يصير عبداً له.

يعلن فاوست: ما دام اسمي عبداً، فما الفرق أن أكون عبدك. أم عبد غيرك..

ينتهي القسم الأول من المسرحية بمأساة الفتاة الطاهرة البريئة مرغريت التي أغواها الشيطان، وجعلها تعشق فاوست ثم يدبر لها مقلباً، وتمسي عاهرة، لتدخل السجن ثم تموت. فقصة مرغريت مأساة صغيرة قصيرة ضمن المأساة الكبيرة، وهي تمثل أولى التجارب الناجحة لغواية الشيطان لفاوست وللفتاة البريئة.

وفاوست الذي استعاد شبابه، وبدا أوّل وهلة أنه مقبل على الحياة بحماسة شديدة، سرعان ما ينشأ صراع داخلي بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين الشيطان.

الشيطان يريد أن ينهي فاوست عن طريق المجون وإغراقه بالملذات، والشهوات، واستسلامه للنزوات وغرائزه الحيوانية إلا أن فاوست يتردد بين العاطفة وشهوة الجنس.

ويقع فاوست بسبب هذا الشعور فريسة للندم الأخلاقي والشعور بالذنب. إن هذه الصورة هي إحدى صور غوته نفسه الذي كان يريد أن يكون متحرراً من التقيد بأي حب وفي الوقت نفسه كان يحس أنه مذنب لارتكابه هذه الأنانية.

* * *

لقد تحرر غوته نهائياً من سطوة الأسطورة عليه، وإن كان قد استمد مادته الخام منها، وإن جاءت المسرحية (كما بدا أوّل وهلة) لتصوير مصير رجل واحد. يدعى فاوست، وهي لوحة ألمانيا السياسية والاجتماعية، في مراحل التحول الكبير للانقلاب الصناعي، الذي جرى في أوروبا، أو ما يطلقون عليه الثورة الصناعية.

فلا يمكن الركون إلى الرأي القائل إن كاتباً بحجم غوته أراد أن ينقل من خلال عمل إبداعي كـ فاوست. أن يصوّر رجلاً أغواه الشيطان، فباعه روحه، مقابل أن يعيد له شبابه، وهذا معروف في الحكاية التي تحولت إلى أسطورة. لقد كان هدف غوته أعظم وأشمل، وهو من أولئك المتنوّرين الأوائل الذين وعوا طبيعة العصر والصراع القائم فيه. ولو كان الأمر يقتصر إلى نقل الأسطورة التاريخية، من غير المحتوى الإيديولوجي لكانت تافهة في نهاية الأمر.

إن غوته لم يكتف بتجسيد فلسفته، وأخلاقه في مسرحية فاوست، من خلال الصراع بين الخير والشر، المتجسد في فاوست، والشيطان، وفكرة العودة إلى الشباب والسعادة، بل كشف بجلاء عن ثلاثة أمور في رأيي:

الأمر الأول: حال المثقف في ألمانيا. من خلال فاوست: العالم الفقيه، إلى آخر صفاته

الأمر الثاني: حال ألمانيا المزرية التي رزحتْ تحت نير الإقطاع والنبلاء والحكام.

ففي تلك المرحلة على حد تعبير أنجلز: "كانت ألمانيا كتلة بغيضة متعفنة وعاجزة". وكان الأدب الألماني وحده يعطي أملاً في المستقبل الأفضل".

الأمر الثالث: الثورة الصناعية الهائلة، والتطور الهائل، الذي قلب المعادلة، وأسس لتكنولوجيا منها التكنولوجيا الحربية التي استخدمها هتلر فيما بعد.

ومن هنا، كان لنا، أن نفهم السخرية والهزء والتهكم الذي يطلقه غوته على لسان فاوست تارة، وعلى لسان الشيطان تارة أخرى، أو على لسان أحد السكارى.

ولقد بلغت قمة السخرية اللاذعة بأغنية البرغوث، أو أغنية الشيطان التي تلخص الكثير، وهي لوحة هجائية ساخرة من الطبقة الحاكمة: في إحدى الحانات... ولنقرأ أغنية الشيطان:

في غابر الزمان كان يعيش أمير
وكان لديه برغوث ظريف
كان أعز عنده من كل شيء
حتى لقد أحبه مثل ولده
فاستدعى خياطه يوماً
إرضاء لنزوته الملوكية وقال له:
"امض وهَيِّئ له ثياباً لائقة
وبنطالاً يليق بساقيه.

وارتدى البرغوث ثوباً.
من الحرير نفسه
مزخرفاً بأبهى الحلى
ومزيناً بالشرط على الصدر
وشغل مناصب رفيعة
فصار وزيراً للبلاط
واستدعى أقرباءه
الذين أصبحوا من أكابر الحاشية
لكن أسوأ ما في الأمر، أيها السادة
هو أن سيدات البلاط والفرسان
ورئيس الوزراء، والملكة
كانوا يعانون جميعاً العضَّ واللذع،
دون أن يُسمح لهم بالحك
لأن آداب السلوك تحظر ذلك
أما نحن فنستطيع أن نحك على هوانا
وأن نقتل البرغوث بفركة واحدة.

إن صورة: البرغوث كافية، من غير تعليق، لنعرف أنها لوحة كاملة للإمبراطورية المقدسة، وقد جعلها زاخرة بالرموز الواقعية الساخرة. وقد أكمل ذلك في الفصل الرابع من القسم الثاني في قصر الإمبراطور: حيث يتم حديث الوزير الأول والثاني والثالث، وقائد الجيش والمهرج.

لقد استخدم غوته في هذه المسرحية، كل ثقافته، وكل معارفه المسرحية، فاستحضر روح هيلين، وآلهة الحسن الثلاث ايفروسينا ربة الشعر: أغلا يا ربة العطاء. وهيفيمونا ربة القبول. وآلهة القضاء والقدر.. وأبو الهول، وأوديب.

وجعل فاوست يرى مباهج الدنيا كل الدنيا، في الحانات، في الأنهار في أعالي الجبال، في الوديان، في السهول، والحقول والبساتين والقصور، جابا ممالك الأرض، وفي أعلى قمة، شاهد فاوست صور النساء اللواتي أحبهن، وبعد كل ذلك، تذمر فاوست من كل هذا، تذمر من الشيطان، من الملذات من المجد الكاذب وحاول التمرد على الشيطان، ناسياً عهده وميثاقه بالدم.

وأخيراً، عندما كان فاوست يعيش أهم لحظة في حياته السابقة واللاحقة، أسعد لحظة وهو متحمس إلى رؤية وطنه الذي يحب أن ينهض من المستنقع، في تلك اللحظة: صرّح تصريحه الأخير: أنه وجد أخيراً ما كان يبحث عنه:

فيصرعه الشيطان، وتأتي جوقته لتنقله إلى الحفرة ـ القبر. لكن جوقة الملائكة تنتشله، وتغطيه بالورود والأزاهير، وترفعه إلى السماء..

إن غوته الذي تخلى عن هذا العمل عشرات السنين، يتركه ثم يعود إليه، يتركه ثم يعود إليه، وأكمله قبيل مماته، عكس كل قضاياه الخاصة، وقضايا وطنه فيه، ويمكن القول: إن كل مرحلة من حياة الشاعر تركت أثراً في هذه المسرحية.

فغوته الرومنسي حتى العظم، انحاز في النهاية إلى الواقعية، والواقعية لم تكن عنده مسألة شكلية، فقد ربط بين أهم مفاهيم علم الجمال وبين أهم مسائل العصر، وأكد أن الفن مرتبط بالتطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، للمجتمع، ومع ذلك، فإنه لم يهمل دور الخيال. لقد أكد مراراً أن **على الفن أن يكون في خدمة المجتمع.. وأن الفن يظهر من خلال الإنسان ولأجل الإنسان ولذلك، يجب أن يخدم ويساعد الإنسان.**

إن أعمال غوته الإبداعية مليئة بحب الإنسان وتمجيده، وهو مؤمن بقدرة الإنسان اللامحدودة، انطلاقاً من هذا جاءت مسرحية فاوست قصيدة شمولية رائعة من أجل الحفاظ على النواة الإنسانية في الإنسان في بني آدم. للتصدي للشر. وفاوست، الذي سببت له المعرفة كل هذا القلق، وكل هذه الكآبة، كان يدرك بأن للمعرفة، ضريبتها، ولكن غوته جعله يبحث عن السعادة، وعن الحقيقة وعاد إلى الشباب، وبحثَ عنها في الحب، وعشق الحسناوات، بحث عنها بالتطواف والتجوال، والطيران في ممالك الأرض، في كل مكان بين الإنس والجان ولم يترك شيئاً إلا وفعله، لكن توصل في النهاية إلى السعادة الحقيقية قبيل موته بقليل: ليعلن: بعد أن عاين الويلات وتمزق الشعب، وغرقه في وحل الفقر، والاضطهاد الطبقي، أدرك أن كل ما هو فردي غير ذي نفع وغير مجد، فأعلن: **أن السعادة تتجسد في إنسان حر فوق أرض حرة.** وهذه العبارة، تلقفتها كل الحركات الثورية في أوروبا والعالم، وترجموها: **وطن حر وشعب سعيد.**

وأختم بكلمات بافل كورتشاغين: بطل (والفولاذ سقيناه):

"الحياة أغلى شيء لدى الإنسان، إنها توهب له مرة واحدة، فيجب أن يعيشها عيشة، لا يشعر معها بندم على السنين التي عاشها، ولا يلسعه العار على ماضٍ رذلٍ تافه، وليستطيع أن يقول وهو يُحتضر: كانت حياتي وكل قواي موهوبة لأروع شيء في العالم: النضال في سبيل تحرير البشرية.

رئيس التحرير

□□

مظاهر النقد الاجتماعي بين جبران خليل جبران وبدر شاكر السيّاب

(مرتا البانية والمومس العمياء أنموذجاً)

دراسة موازنة

□ د. صفاء الدين أحمد فاضل*

• المقدمة:

إن للنقد الاجتماعي دوراً مهماً وبارزاً، بوصفه أحد الاتجاهات الحديثة، التي تسعى إلى قراءة النص الأدبي قراءة اجتماعية، أي علاقة العمل بالمجتمع. ومن هنا تبدأ العلاقة بين الحياة والأدب، وعلى الأديب تصوير المجتمع تصويراً واقعياً حتى يتعاضد مع أدبه ويصبح صادقاً، من هنا اعتنى الكثير من الأدباء بتجسيد المظاهر الاجتماعية ومعالجتها داخل النص الأدبي.

ارتأى الباحث أن تكون دراسته بعلم السوسيولوجيا وهو علم اجتماع الأدب وأفرد هذه الدراسة بالنقد الاجتماعي الذي اختلف فيه جهود الباحثين على وفق زوايا النظر المختلفة بينهم... فالنص الأدبي يحتمل القراءات المتعددة، ولعل القراءة الاجتماعية من أهم قراءات النص لما تكشفه من روح العمل الإبداعية وعلاقته بالمجتمع أي علاقة الأدب بالمجتمع، وكيف يستطيع المبدع تجسيد الحالة الاجتماعية داخل نصه فالناقد الاجتماعي يستنبط ويستنتج هذه العلاقة.

ومستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم متفاوتة، والتعامل مع المنظور الاجتماعي يتطلب وعياً وإدراكاً تاماً لا أوهاماً أو زيفاً، فكلما

* أكاديمي من العراق.

كان الأديب صادقاً وواقعياً كشف عن مكنونات الأشياء بصراحة... فالأديب هو الجسر الحقيقي الذي يربط بين الأدب والحياة عبر منطقة متجانسة ومتقاربة أي هو الوسيط الحقيقي الفعلي بينهما.

ومما لا شك فيه أن ثورة الأدب المهجري كانت مرهونة بإبداعات عميد الرابطة القلمية جبران خليل جبران وأعماله التي صمدت عبر هذه السنين وخلدها التاريخ الأدبي وترجمت إلى لغات العالم المختلفة.. فجبران لا يمكن دراسته بمعزل عن الحياة ولاسيّما الاجتماعية لأنها مصدر إلهامه في أغلب أعماله، فأعماله شكلت منعطفاً جديداً في الأدب العربي والثقافة الأدبية، هذه الانعطافة مزيج من عناصر رومانسية وواقعية وصوفية وثورية ألّف بينها فرسم المجتمع بصور عدة تفاعل معها القارئ لأنها جسدت صورة من صور حياته.

أما السياب رائد الفكر والشعر الحر، صاحب الكلمة الشعرية الصادقة، مرسخ المحتوى الجديد للقصيدة العربية، فقصائده عالم تحولات وأصالة وعمق فكري، القصيدة السيابية روحٌ وعطاء وتصوير واقع الأنا الجماعية، عانى الظلمَ والفقر وعانى التدهورَ السياسي والاجتماعي، وتفجع على أحداث عصره، فما لبث أن جعل قصيدته الشعرية رحى يطحن فيها هموم مجتمعه، كتب من ضميره الصادق وعاطفته الجياشة، فالمجتمع بأسره ومشكلاته كان ميدان السياب الخصب، جسّده وتفاعل معه بحيث لا يمكن فصله عنه، ولذا فالنص السيابي ما زال يغري أقلام النقاد لأنه كثيف الدلالة.

التقط الباحث مقاربة نقدية بين جبران خليل جبران وبدر شاكر السياب، فمرتا البانية إحدى قصص جبران، فيها وجه تقارب مع قصيدة السياب (المومس العمياء) إذ يبدو أن السياب تأثر وأعجب بهذه القصة، ولما رأى نفسه أمام مجتمع منهار ومتكسر تملؤه الفوضى والاضطراب وعدم الاستقرار، ثار عليه بصوت عالٍ وهو يدافع عن المومس التي ظلمها القدر.

كلا العملين (مرتا البانية) و(المومس العمياء) يتخذان منظورهما من منطلقات منهجية هي أن الإبداع الأدبي (القصصي والشعري) هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطاً بحركة المجتمع، أي إن هذا الإبداع الأدبي يصطدم بعوائق موجودة في المجتمع كالممنوعات والمحرمات أي عوائق يرفضها المجتمع الصحيح السليم قياساً بالقيم السائدة النبيلة، ولعل هذه العوائق ناتجة عن سلبيات متعددة تتضافر فتكوّنها كالسياسية والدينية والثقافية.

كان جبران في (مرتا البانية) جريئاً في عمله هذا ويقصد التحريض على النظم والتقاليد البالية التي تحكم لبنان فهو صوت الغضب في مرتا البانية.

والسياب هو أيضاً غاضب على نظام الحكم إلى درجة الاستهزاء من هذا البلد الذي لا تمتلك فيه المومس زيت مصباحها.

لقد ارتبط التطور الإبداعي عند كلا الأديبين بحركة المجتمع فأصبحت كلماتهما دعوة إلى التحرر وكسر قيود الهيمنة التي تستهدف المسحوقين.

محاولة هذا البحث هي محاولة لتقصي المقاربة بين العملين وبين أيهما كان أكثر دقة في نقده الاجتماعي، وسنحاول رصد العالم السردي الذي تعامل معه كلا الأديبين.

مدخل

لعلم اجتماع النص الأدبي إرهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذي يمثل الحلقة الأخيرة في

سوسيولوجيا الأدب التي أفادت من تطور المناهج النقدية الحديثة والبنيوية والسيميولوجية والنصية وغيرها لكي تعثر على الواسطة الملائكية التي لا يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع(1).

ويبدو أن هناك علاقة قديمة بين الأدب والمجتمع تعود إلى الفلاسفة اليونان، فإن (دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع تعود في قدمها إلى فكرة المحاكاة الأفلاطونية)(2). كذلك يمكن القول إنَّ القرن العشرين شهد تيارات اجتماعية قامت بدراسة الأدب منها:

- تيار يطلق عليه علم الاجتماع الظواهر الأدبية وهو تيار تجريبي يرى الأدب جزءاً مكوناً من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية، كذلك يرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور يقتضي تجمع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية(3).

أما التيار الآخر فهو المدرسة الجدلية التي تعود إلى هيجل نفسه ورأيه الذي بلوره فيما بعد ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية وفحواها كما أكدها جورج لاوكاش فيلسوف الواقعية الأكبر أنها دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع وتحليلها بوصف الأدب انعكاساً وتمثيلاً للحياة، فتعددت الدراسات السوسيولوجية للآداب وهو الذي يسمى سوسيولوجيا الأجناس الأدبية وهي التي تربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وطبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات(4).

إذن الأدب يصبح في كليهما منظمة شفافية، ويصبح ارتباطه ارتباطاً عضوياً بالمجتمع من خلال التعبير الفكري والفلسفي عن أي مجتمع.

فلهذا أصبح النقد السوسيولوجي (يكاد أن يكون المنهج الوحيد الذي كتب فيه النقاد العرب، وذهبوا من خلاله إلى حدود قصوى في التحليل والتأويل، لقد عرف النقد العربي اتجاهات نقدية كثيرة مثل الاتجاه النفسي... ولكننا لا نشتط إذا اعتبرنا الرؤيا السوسيولوجية هي الطاغية في المقاربات النقدية العربية، لاسيما قبل أن تنفتح على سبيل التيارات النقدية المعاصرة مثل البنيوية... وغيرها من الاتجاهات النصية الحداثية وما بعد الحداثة)(5).

وعليه تبنى هذا النقد أغلب النقاد كالمرصفي والمويلحي وروحي الخالدي وطه حسين ومحمد مندور وحسين مروة، وسجلوا فيه بصمات واضحة أضافت للنقد الأدبي تأثراً بالواقع المعيش، وأصبح له مهمة كمهمة الأدب الاجتماعية وهي تتبع العلاقة بين الأدب والحياة فلهذا (ترعرع النقد العربي في فضاء اجتماعي وحضاري مثل الأسئلة والهموم الاجتماعية والتحولات الكبرى)(6).

فهموم الواقع الاجتماعي جزء من رسالة الكاتب الموحية، ولذلك (شهدنا على الساحة النقدية العربية اتجاهاً نقدياً يحظى بحضور متميز، يمكن أن نصفه بالسوسيونصي ممثلاً في أعمال نخبة من الباحثين المعاصرين أمثال يمنى العيد وسعيد يقطين... وغيرهم ممن حاول الجمع بين الرؤيا السوسيولوجية والتحليل النّصي معاً)(7).

إن الأدب بصورة عامة يحمل الدلالة الاجتماعية بصفته ابن البيئة ووليد الحياة، ولعل يمنى العيد كانت صائبة في عدّها الأدب ليس منقطعاً من جذر اجتماعي له، وأنه مأخوذ في حقبة تاريخية من حقباته وليس منفصلاً عن حقبات سابقة عليه أي إنه حركة نمو وتطور، غير أن فيها محورين رئيسين هما: أفقي وهو

تاريخي اجتماعي وعمودي وهو اجتماعي تاريخي(8).

هذه الدلالة أو البعد الاجتماعي أرسى قواعد الواقعية للأدب وجميع المذاهب الأدبية التي طرأت على الساحة النقدية والأدبية تحمل أنماطاً اجتماعية، وكلها تميز تقف على نوع العلاقة التي تربط بين الأدب والحياة، وكما قال عنها الدكتور محمد مندور: (إن الأدب وسيلة للتعبير عن حالات نفسية وأوضاع اجتماعية، تتغير، فتغير تبعاً لها الأدب وتتغير مذاهبه)(9).

والنص السابق يحمل دلالة نفسية واجتماعية للأدب تجسدهما المذاهب الأدبية، وهذه المذاهب عامة تحمل بعداً اجتماعياً للأدب.

لقد تطور العصر في القرن العشرين وشهد تطورات ودلالات حداثوية في عالم الأدب، ولعلها ناتجة من الوعي المتيقظ عند الأدباء جميعاً، من هذا المنطلق انطلق كلا الشاعرين جبران والسيّاب وكان الأدب عندهما شكلاً من أشكال الوعي الفني، الذي كان لهذه القضايا حضورها الحاد بل المتحمس فيه، وبرزت الكلمة كصاحبة دور مهمّ في حركة التطور، ودعا الشعور بأهمية الكلمة إلى الانشغال بتحديد دور الأدب ومعناه وبتعريف مهمة الأديب ومسؤوليته(10).

ولكلمة الأديب أثر في المتلقي، أي شعور القارئ بإحساس الكاتب فـ(اتخذ الأدب صفة نضالية إنه حامل لواء المشاكل التي يعاني منها المجتمع، يحارب التعصب والتقاليد البالية، يحمل على الجهل والكسل، ويدعو إلى التحرر من الاستبداد، ومن الأجنبي، وينادي بالوطنية والقومية، إنه بهذا الشكل الصوت الأعلى في التدليل على ما من شأنه أن يعيق حركة تطور المجتمع أو على ما يراه عقبة في سبيل هذا التطور)(11).

فكلمة الأديب أسهمت في معالجة الواقع لأن الأديب لا يكتب البلاغة الجوفاء، وإنما يسعى إلى الالتزام الاجتماعي، فهو صوت البسطاء والضعفاء والمظلومين، لذا يضع يده على (نواميس تطور الحياة والكون والإنسان، وبعد أن يعي حقيقة الصراعات المتباينة داخل أسوار مجتمعه، يتخذ لنفسه موقفاً محدداً وسط هذا الصراع)(12).

النقد الاجتماعي هو تيار إنساني يخضع لمؤثرات الحياة وتطوراتها، والأديب البارع هو الذي يستوعب الإنساني والكوني من خلال الارتماء في الخاص والآني(13).

فأصبحت الحياة كلها، قضية الأديب يتبنى دقائقها الصغيرة والكبيرة ويتفاعل مع أحداث العصر لأن (أحداث العصر ودرجة الاستجابة لها ومدى التفاعل معها هي التي تخلق مهمات الفن عامة. فإن الكشف عن مآسي المجتمع وتحليل روح العصر عن طريق الموسيقى أو الرواية أو القصيدة، تفسح المجال أمام المواطنين من اعتماد على روافد الفن المختلفة، في التعبير عمّا يختلج في نفوسهم وما يخامر ظنهم من نظرة إلى الحياة الإنسانية العادلة الرحيمة)(14).

هذا ما تبناه جبران والسياب في أعمالهما من صوت صادق مرتبط بالحياة مقوم أخلاقياً، أعمالهما فيهما الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة الواسعة لكل جوانب الحياة. إنها صوت الحياة المتدفق والتماثل الداخلي بين الآلية الداخلية للإبداع والواقع (إن كينونة الأدب والفن هي نفسها كينونة واقعية متحركة، متجددة دائماً، لأنها هي نفسها نتاج طبيعي لتلك العلاقة التفاعلية الخلافة بين الآبية الداخلية المستقلة لعملية تطور الواقع)(15).

استطاع الشاعران تغيير المجتمع بأدبهما الذي هو (قوة من قوى التغيير في المجتمع وشكل

من أشكال الحس الاجتماعي)(16). فجاء نتاجهما يحمل تقصي الحقائق والبحث عن سعادة الإنسان وقوامه أي (موقف إنساني سليم... والدافع إليه حب الحقيقة، وحب البحث عنها بصدق وموضوعية وحب الإنسان أولاً وأخيراً)(17).

وهذه هي مزايا القلم الجبراني والسيابي، فالمتأمل لأغلب إنتاجهما يرى هذه السمة واضحة وهي حب الإنسان وإعطاؤه القيمة الفعلية له بوصفه إنساناً، ينفعل ويحس.

جبران يدين المجتمع الذي لا ينسجم مع فكره، كتب أدبه بروح مصور (أي أطاف جبران بأسرار الحياة فصورها بمهارة ولم يترك في قلوب البشر، على اختلاف طبقاتهم، عاطفة أو خلجة إلا رسمها، كأنه آلة مصورة دقيقة الحس تلتقط كل ما في النفوس من ميول ولواعج. ولم يدع في الطبيعة نغمة أو نأمة إلا أسمعنا إياها على أوتار قلبه الكبير.. جبران المصلح العظيم الذي برز في أسلوبه وأفكاره وجهر بآراء جديدة نفر منها كثيرون)(18).

فالكلمات عنده أشبه بأجسام لا قيمة لها في ذواتها، بل تكمن قيمتها الفعلية في معناها وهو الروح.

والسياب التصق بروح الجماعة في شعره، جسد علاقة روحانية مع العالم (الواقع) وهي ما تسمى (شعرية القلب) ومضمونها (كل ما هو أصيل مرتبط بالشعر، ويعبر عن وحدة الروح وانسجامها في الشعر تكون علاقة الذات (الروح) بالعالم علاقة انسجام وتناغم وهذا ما يحقق وحدتها)(19).

فالعلاقة بين الأديب والعالم إما أن تكون روحانية تتنفس من القلب، وإما أن تكون متوترة ومتصارعة فتسبب قطيعة بين الذات والعالم.

ومعلوم أن الأدب يهدف دائماً إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً، فالأدب (يمثل الحياة والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية معينة لا يمكن أن تكون فردية صرفاً)(20). والأديب الناجح من وظف كلماته خدمة لمناحي الحياة.

والمتأمل في كلا العملين يجدهما محاولة جادة منهما في الدفاع عن المرأة وتعليمها وتحريرها من الظلم والاستبداد والاستغلال والفجور، وهذه صرختهما الثائرة.

فجبران كتب عن فتاة ريفية محرومة معدمة، أراد لها حق الحياة الحرة الكريمة، أراد تغيير صميم الحرمان الذي عاشت في كنفه بسبب قدر الحياة الظالم لها، نادى جبران بقصته المجتمع ونقده، لأنه يسلب الحياة الهادئة، ويلعب بعواطف الإنسان وأحاسيسه فكان جبران (أكثر الرومانطيقيين التزاماً بالتعبير عن هذا الوضع ومحاربته)(21).

أخذت المرأة ومشكلاتها الحيز الكبير من كتاباته، بصفتها المخلوق الضعيف الذي لا يقوى على مجابهة الحياة من (هذا الضمير الاجتماعي اليقظ يقف المهجريون مدافعين عن المرأة متعاطفين معها، ومن هذا المنطلق أيضاً يقف المهجريون في وجه رجال الدين، ويفتحون الكوة على ظلمهم ونفاقهم واستغلالهم)(22).

انطلق جبران بعمله هذا من واقعه الذي يتلمسه واختار لها عنواناً (مرتا البانية) باسم بطلتها التي جسدت الدور الرئيس فيها، استهدف من خلفها خلق مجتمع صحيح ناضج يحقق العدالة الاجتماعية، إذ (عالج الكثير من عيوب المجتمع ونقائضه بكثير من مؤلفاته)(23).

والسياب نظم قصيدة تضمنت النقد الاجتماعي، وهو يدافع عن امرأة ريفية أيضاً، قتل أبوها لذنب كان مجبراً عليه، تغيرت حياتها نحو الأسوأ فهي (تعبير عما كان يسود العراق

آنذاك من مصائب وويلات، من الناحيتين: السياسية والاجتماعية، إذ لم يرحم الحكام الشعب، ولم يهتموا بمعاناته وآلامه، وبخاصة في أثناء الحرب العالمية الثانية. لقد تحولت البلاد إلى (مومس) عمياء يضاجعها الغريب، ويزرع المهانة والذل في صلبها، والمسؤولون يتفرجون إنهم شياطين خرس)(24).

ففي المومس محاربة الجهل والاستغلال والدفاع عن المجتمع بما فيه المومس العمياء. ضحيته. (وهكذا تحولت المومس إلى رمز للأمة العربية التي فرقت المصالح والأهواء في ما بينها، وجعلت ظهرها مطية للغريب، فاستهانت بكرامتها وشرفها، وقيمها وتاريخها وكان بدر يدعو إلى التضامن وطرد الغريب، بينما كان الشيوعيون يشددون على الأممية لا القومية)(25). فعنوان (المومس العمياء) أشمل وأعم لمناحي الحياة كلها.

اتخذ جبران القصة تعبيراً عن نقده الاجتماعي، بدلاً من الشعر لينسجم مع طبيعة عصره وروح الحياة العصرية، فالقصة تعبير عن ذات الإنسان وتصوير أحاسيسه وآماله وأحلامه وأفكاره ونظرته لهموم المجتمع (لقد أغرم كتّاب المهجر بالقصة وأقبلوا على كتابتها. وقد اعترف نعيمة بأن أحب الفنون الأدبية إلى قلبه المقالة والقصة، كما أغرم جبران بالفن القصصي وحض على كتابته وأعلن عن مسابقة للقصة يدفع هو جائزة الفائز فيها من ماله الخاص.وكان يرى أن الشرقي يميل بطبعه إلى سرد الحكايات، بل هو الذي ابتدع هذا الفن)(26). ففي قصصهم كنوز من الحياة الدافقة وروح لم يألفها الأدب العربي، لأنها من صميم الحياة والنفس البشرية، ولأنها تعبير صادق عن منازع الحياة ومرامي الفكر الإنسان(27).

وقصص جبران أكدت حضورها الفعال في الساحة الأدبية ولاسيّما في بدايات القرن، إذ كانت أغلبها (تقف لمقاومة أمراض المجتمع وتوجيه اللوم إلى الطبقات الظالمة المستغلة، ومحاولة أن تصحح الأوضاع وتصور الإنسان ضحية أزمته العصرية الطاحنة وواقعه المضطرب القلق، وهكذا تكون المجموعات القصصية المهجرية تسجيلاً لواقع المجتمع في تلك الفترة وعرضاً لمشكلاته؛ وذلك لحرص الكتاب على أن تكون قصصهم ذات مغزى، وأن تحاول أن تنتقد مشكلات المجتمع وأن تهدي إلى الحكمة وأن تحض على العدل والمساواة)(28). وهذه صفة أدب المهجر بصورة عامة، فالمهجريون (يبكون على المجتمع ويشجبونه، ويشفقون على البائسين المتألمين تحت وطأته)(29). توج جبران عمله بالقصص لأن (العمل القصصي يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات، أي على تصوير أمثلة السلوك الإنساني، والسلوك الإنساني يعبّر عن قيم اجتماعية معينة، سواء أكان هذا التعبير خاضعاً لهذه القيم أو متمرداً عليها،ويتخذ المؤلف القصة وسيلة لطرح المشكلات الاجتماعية التي ترتبط بمجتمعه وقضاياه؛ لأن المضمون والفكرة هما الغاية الجوهرية التي تسعى كل طاقات العمل القصصي إلى تأكيدها، ويقف من ورائها الأديب ساعياً إلى تحقيق نظرة شاملة في العلاقات البشرية والصلات الاجتماعية فتأتي قصصه دالة على ارتباط واع بالواقع والمجتمع)(30).

أما السياب فقد اتخذ الشعر وسيلة للتعبير عن الحياة، فالشعر في رأيه (شأن كل الفنون الأخرى، موهبة، لكنه أكثر من أغلب الفنون الأخرى موهبة لا ينميها غير الدرس، والاطلاع، وتجربة الحياة)(31).

فهو انعكاس صورة الواقع القاتم (إننا نعيش في عالم قاتم، كأنه الكابوس المرعب،

وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة فلا بدّ له من أن يكون قاتماً مرعباً)(32).

فالشعر في نظره الإفادة قبل الإمتاع، يبلور صراع الإنسان وتاريخه في خضم الحياة أي (إن تاريخ الإنسان كان وما يزال صراعاً بين الشر وبينه، والتعبير الأدبي عن هذا الصراع إنما هو تعبير عن الحياة أو أدب واقعي بعبارة أخرى)(33)، فالشعر تفسير لكل مظاهر الحياة فهو (تفسير الحياة وتنظيمها أو تحسينها بالأحرى، ظلا طوال أجيال عديدة من أهم أغراض الشعر وأهدافه)(34). وهذه نظرة الحداثة للشعر بصفته معرض صور الحياة المتآلفة والمتباعدة، أي مجموع العلاقات المتشابكة بين الإنسان والعالم المحيط به، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين التجارب الذاتية والأحلام والعواطف والأخيلة.

نهج جبران في قصته نهج المصلح الاجتماعي للعالم الذي يضمه، حمل رسالة الحق والعدل، إذ حملت سمات السرد والحكاية، وثيقة موضوعية، على رغم أنها تفتقد لبعض مقومات البناء القصصي المتكامل كالحدث المتنامي مثلاً أو المتطور، إلا أنها محاولة جادة لبدايات الحداثة في القرن العشرين.

إن الحياة ذات صلة بالعالم السردي، لأن السرد علاقة تواصل بين الكاتب والقارئ، فلا يمكن فصل الحياة عن السرد سواء أكان ذلك في الجو القصصي أم الشعري (أريد أن أطبق على العلاقة بين السرد والحياة حكمة سقراط القائلة إن الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش)(35). فهو (يقوم حدثاً أو مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة بواسطة اللغة المكتوبة)(36).

فالسرد يتعانق مع الحياة والعمل الأدبي أي هو وثيقة ارتباط وتجسيد لهذه العلاقة، فهو يضفي على القصة هوية ديناميكية متحركة، أي جعل الشخصيات تتحرك داخل العمل الأدبي كتحركها بالواقع لذا كانت (الحبكة) داخل النص هي المسيرة للسرد، وقد يبدو أن الحبكة تجمع العناصر المتنافرة وتقوي التركيب من خلال الربط بين الأجزاء الصغيرة داخل النص.

فهو يجسد الشخصيات والأحداث، وهو المكون للعمل القصصي، فهو الخطاب الملفوظ أو المكتوب الذي يخبرنا عن العالم المطروح في العمل فـ(السرد هو التواصل المستمر الذي خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقله المرسلة، وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية، أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت، ويعني التتابع بحكي أكثر من حدث واحد بشكل مترابط)(37).

وكلا النصين حملا السرد القصصي، بلغة التواصل وأحداث مترابطة متواصلة انسجمت مع النقد الاجتماعي الذي سعيا إلى إصداره.

إذ تبدأ قتامة الصورة في كلا العملين، فجبران يبدأ سرده بـ(مات والدها وهي في المهد)(38). و(ماتت أمها قبل بلوغها العاشرة)(39). والجو العام لقصيدة السياب فيه عتمة وقتامة أيضاً:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة
وتفتحت، كأزاهير الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون (ميدوزا)، تحجر كل قلب بالضغينة،
وكأنها نذر تبشر أهل (بابل) بالحريق
من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي كهوف
من أي وجر للذئاب(40).

صورة العتمة واضحة منتزعة من داخل النفس المظلمة، فالليل مياه آسنة سوداء تشربها المدينة، والعابرون مثل أغنية حزينة ونور المصابيح لا يبشر بخير، فهو يشبه التماع الشرّ في عيون

(ميدوزا) بتلك المخلوقة المخيفة التي قيل في شرورها الكثير... هذه القتامة النابعة من حياته الخاصة (أننا قد نعزو هذه القتامة إلى حياته الخاصة. وكانت كما ألمحنا نظرته موزعة بين طرد ورحلة ومحاولات نائية فاشلة. ولكن ينبغي ألا نسقط من حسابنا ظروف مجتمعه هو وظروف المجتمع العربي كله... ظروفه العائلية وظروف العراق، وظروف الوطن الكبير الذي غنى له في وهران وبور سعيد تماماً كما غنى له وهو شاطئ الخليج)(41).

يواصل جبران سرده، يسرد طفولة (مرتا البانية) وكل أحوالها وظروفها التي مرت بها (وكانت تسير في كل صباح عارية القدمين رثة الثوب وراء بقرة حلوب إلى طرف الوادي حيث المرعى الخصيب)(42). و(تجلس مع صبية وليها ملتهمة خبز الذرة مع قليل من الثمار المجففة والفول المغموسة بالخل والزيت، ثم تفترش القش اليابس مسندة رأسها بساعديها وتنام متنهدة متمنية)(43). ويقوم هو بسرد قصتها ويبين للقارئ بداياتها قبل الوصول إلى الحدث أو بداية المشكلة الرئيسة فيدع شخصيته تتكلم على نفسها.

والسيّاب يقدم بسرد في مطولته الشعرية أحداث الزمن المفهم بالمآسي والاضطهاد، فالناس يكدحون مهانين، ويتضورون جوعاً، والظالمون الحكام، لاهون عن الرعية، يسعى إلى تقليص الظواهر الاجتماعية بين المسحوقين والمتنعمين... مقدمة يدين فيها المجتمع وينقده من خلال الرمز واستخدام الأسطورة، فيصب الغضب على ما يحدث في العراق والمجتمع العربي، وفي الوقت نفسه يرثيه محتجاً حتى يدين الموس العمياء والرجل فيها أيضاً.

فيقول:

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

من هؤلاء العابرون؟

أحفاد (أوديب) الضرير ووارثوه المبصرون

...

وانسلت الأضواء من باب تثاءب كالجحيم

تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش

يبحثن في النيران عن قطرات ماء... عن رشاش

لا تقتلن خطاك فالمبغى (علاني) الأديم

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح

يتضاحكون ويعولون(44).

فالسياب نقل الواقع بمقدمة الموس العمياء التي توجها بألفاظ توحي بالمآسي كالشخوص والذئاب والغراب وقابيل...إله، وهذه مزية نصوص السياب الشعرية وهي نقل التموجات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فشعره أنموذج حي لمأساة المجتمع العراقي ومشكلاته.

ونلحظ أن كلا العملين لا يخلو من الحكمة التي هي من أساليب السرد، فقد وظف المبدعان الحكم في عملهما، فجبران نقد الحياة والمجتمع في مرتا (لو كانت الحياة كلها نوماً عميقاً لا تقطعه الأحلام ولا تليه اليقظة)(45). (نحن نزرع كثيراً ولا نحصد شيئاً، أما هم فيحصدون ما يزرعون نحن عبيد مطامعنا وهم أبناء قناعاتهم)(46). (نحن نشرب كأس الحياة ممزوجة بمرارة اليأس والخوف والملل وهم يرتشفونها صافية)(47). كذلك قصيدة السيّاب لا تخلو من هذه الحكم السردية:

ما كان يعلم أن ألف فم كبئر دون ماء

ستمص من ذاك المحيا كل ماء للحياء(48)

وقال:

دفء الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح

ودواء ما تلقاه من سأم وذل واكتداح

المال شيطان المدينة

هذه الحكم التي تناولها كلا الأديبين تصب في جوهر الموضوع الذي يعالجانه أي كل ما له علاقة تجمع بين الأدب والواقع...

في مستهل سردهما بيان الطفولة البريئة لكلتا الشخصيتين الرئيسيتين مرتا وسليمة، الطفولة الجميلة التي ستشوه فيما بعد، وتقتل أحلامها فيقول جبران: (وتجلس بظل الأغصان مترنمة مع العصافير، باكية مع الجداول)(49) (متأملة بنمو الزهور ورفرفة الفراشات)(50) (فكانت تنمو بنمو الأنصاب، وتتولد في قلبها العواطف على غير معرفة منها مثلما يتولد العطر في أعماق الزهرة)(51) والسيّاب يصوّر المشهد نفسه فيقول:

جيف تستر بالطلاء يكاد ينكر من رآها

أن الطفولة فجرتها ذات يوم بالضياء

كالجدول الثرثار ـ أو أن الصباح رأى خطاها

في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء

ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء

قد كان ـ حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة ـ

ثغراً يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء

لأب يقبّل وجه طفلته الندى أو الجبين

أو ساعدين كفرختين من الحمائم في النقاء(52).

هذه البراءة سوف تتحكم وتتشظى لأنها سوف تمر بأحداث أقوى من الإرادة التي حملتا كلتا الشخصيتين (مرتا وسليمة).

وبما أن السرد (عبارة عن نظام من التواصل وليس مجرد عرض للأحداث)(53)، فقد وصف سردهما بمجموعة من النظم التواصلية وكذلك عرضت الحوادث عرضاً تحت مظلة النقد الاجتماعي.

فالشّخصيتان الرئيستان (مرتا والمومس) جسداً لتواصلهما بالمحيط العام، وكأنهما يتحركان في الواقع وأمدا حضورهما الاجتماعي، فجبران وافق تصرفات شخصيته مرتا في الحياة، انطلق مع هذه الشخصية مستسلماً لمثله العليا، سواء أعادت هذه المثل إلى المسيحية أم إلى إيمانه بديانة المشاعر، ذلك أن الإنسان غير المجرب البريء، روحاً أو طبيعة لدى امتزاجه بالمجتمع، إما أن يأتي على نفسه بالهلاك وإما أن ينسحب ويعود إلى حالته الطبيعية السالفة، أو ينتهي إلى حياة تنطوي على ذاتها وتتغذى بالأحلام فحسب، ولذلك كان شعار جبران (من لا يصرف الأيام على مسرح الأحلام كان عبد الأيام)(54).

ولكن أحلام جبران ليست خيالية في شخصية مرتا وإنما واقعية بدليل أن المثل العليا ترفض واقع مرتا المأساوي وتحكم عليها من دون أن تتعرّف قدرها، فجبران بتعامله مع شخصيته الرئيسة يقتدي بيسوع المسيح ومواعظه الإنسانية، وكما قال عنه أحد النقاد الغربيين (أشبه بالوعاظ القدامى... يكسو مواعظه بالأمثال)(55).

إذ أكد مواعظه الإنسانية من خلال شخصيته مرتا، فمرتا نشأت نشأة قروية في قرية (بان) في شمال لبنان، النشأة التي قلنا عليها طاهرة وصافية ونقية، هذه النشأة التقية هي التي جنت عليها، فجعلتها تفترض الطهر والصفاء والنقاء عند كل البشر، لذا خدعتها الكياسة التي لاحت ذلك الزائر الذي كان السبب في مأساتها. فـ(بينما هي تنظر إلى الزهور والأشجار، وتشعر معها بألم فراق الصيف، سمعت وقع حوافر على حصباء الوادي، وإذا بفارس يتقدم نحوها ببطء، ولما اقترب من العين وقد دلّت ملامحه وملابسه على ترف وكياسة، ترجل عن ظهر جواده، وحيّاها بلطف ما تعودته من رجل قط... في ذلك المساء رجعت البقرة الحلوب وحدها إلى الحظيرة، أما مرتا فلم ترجع، ولما عاد وليها

من الحقل بحث عنها بين تلك الوهاد، ولم يجدها، فكان يناديها باسمها ولا تجيبه غير الكهوف وتأوهات الهواء بين الأشجار...)(56) يتجه جبران بسرده نحو إنماء الأحداث المتتالية أي تبدأ العقدة من هنا... حتى تصل إلى النهاية الأليمة؟ ولكن جبران لم يعش مأساة مرتا وإنما سمعها من القروي، فتأثر بقصتها حتى إنه تشوق إلى لقائها، على العكس من شخصية السيّاب (المومس) التي عاش معها، حين تعرف حي البغايا فقد (أراد الدخول إلى عالم البغايا والتعرف على هذا العالم، ورؤية النساء اللواتي يتكدسن للبيع في الحانات وقرب الميدان، فكأنما رغب أن يخلق لنفسه صورة وهمية بأن هؤلاء البغايا هن اللواتي سوف يمنحنه الحب والعطف والحنان الذي لم يحصل عليه من خلال علاقاته مع النساء)(57). فتجربته كانت تجربة إنسانية نابعة من تركيبه الثقافي والاجتماعي أي (من جموح التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون)(58) إذن تجربته على ما يبدو (تستمد غذاءها من تجربة الحياة ونورها وهوائها)(59) والمومس تبدأ مأساتها من مقتل والدها. تقارب سيمولوجي مع فكرة جبران. حيث قتله الإقطاعي لتهمته بالسرقة فيقول:

طلق.. فيصمت كل شيء.. ثم يلغط في جنون

هي بطة فلم انتفضت؟ وما عساها أن تكون؟

ولعل صائدها أبوك، فإن يكن فستشبعون.

وتخف راكضة حيال النهر كي تلقى أباها

هو خلف ذاك التل يحصد سوف يغضب إن رآها

مرّ النهار ولم تُعنه.. وليس من عون سواها

وتظل ترقى التل وهي تكاد تكفر من أساها

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات: رآه يسرق.. واختلاجات الشفاه

يخزين ميتها، فتصرخ: يا إلهي، يا إلهي(60).

خيبة أمل حادة جداً يعقبها حزن دائم ومصير قاتم مخزٍ. أمل في صيد يصلح طعاماً للأسرة، ينهار عند جثة الأب القتيل، المجلل بالدم وبتهمة السرقة... فقدان الشخصيتين أبويهما عجّل في الانحدار نحو الهاوية.

أجاد كلا العملين رسم أبعاد الشخصية الرئيسة، من تعاملها داخل النص الأدبي، وجعلاها قريبة من نفس القارئ فـ(مهما كان دور الشخصية النصية رئيسياً أو هامشياً مهما كانت تسميتها وأفعالها. مهما توضحت أو تلاشت مرجعيتها، مهما كان تصنيفها. تبقى هي الأقرب إلى قلب القارئ للحديث عنها ومحاكاتها أو الاحتكام إليها وتبقى الشخصية ما بقي النص، تبقى ممثلة لوجهة نظر المبدع بكل أبعادها وتفاعلاتها. وتبقى الوحدة المفصلية الأهم في بنية النص)(61).

ولكي تتحقق لمثل هذه الشخصية مواصفاتها الفنية، ولأجل أن تحتل موقعها في نفس المتلقي، يجب أن تمتد علاقاتها بمن حولها في مسارات تبقى فيها وجهات النظر المختلفة محتفظة بخصوصيتها، إذ (التركيز الأكثر يكون على الشخصية في مجالها العلائقي الشخصية التي تكون أكثر فاعلية في النص، الشخصية التي لم تكن لها تلك الفاعلية لولا دخولها في علاقة ما مع بقية شخصيات النص ومع بقية عناصر النص)(62).

ومما لا شك فيه أن تلكما الشخصيتين كانتا نبض النص ومصدر الحركة السارية فيه، وهما أكثر عناصره إثارة للجدل وأكثرها أهمية ووضوحاً(63).

سعى جبران تلوين لغته في النص، سواء في السرد، أو في الحوار الجاري بين الشخوص بشيء

من فيض المشاعر والأحاسيس، سعياً إلى الاتساق، ومن هنا جاء (استخدامه النثر الشعري في جميع أقوال أشخاصه استخداماً دائماً وتلك الأقوال التي تأتي إما بصورة خطب غنائية تتصف بالحماسة، وإما بصورة عظات منمّقة يتميز بها حتى السرد، بحيث لا تختلف النبرة في أساسها إطلاقاً ولعله عد النثر الشعري عنصراً من عناصر الجمال من شأنه أن يلطف من تعليميته الصريحة ويجعلها أدعى للقبول)(64) تأمل في قوله: (بظل الأغصان مترنمة مع العصافير باكية مع الجداول)، (رأته يتأملها باهتمام لم تفقه له معنى ويبتسم لها بلطف سحري يكاد يبكيها لعذوبته وينظر بمودة وميل لقدميها ومعصميها الجميلين وعنقها الأملس وشعرها الكثيف الناعم)(65). هذه الشعرية في النص الجبراني لها قيمة جوهرية تعينه على تجسيد الواقع الاجتماعي الزائف والحقيقي ونقده، هذه العناية لمسناها عند أعلام الغرب أمثال بروسو وبرناردين ولامارتين وغوته وغيرهم..

أما رؤيا السياب فقد انبثقت من عالمه المحسوس الذي فجر ثورة في عالمه السردي إذ يقول: (لا بدّ لكل ثورة ناضجة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل فالشكل تابع يخدم المضمون، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عند شكل جديد ويحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية قشورها)(66).

الاهتمام بالمضمون أكثر من الشكل وليد تجربة السياب الصادقة التي أحدثت تغييراً واضحاً في القصيدة العربية، فالسياب (استطاع أن يحدث تغييراً في القصيدة العربية، وهذا التغيير يمس جوهرها وإطارها على حد سواء، غير أنه ظل على تلك الحافة التي يقال عندها: هنا يجب أن يقفز قبل أن تدفعه إلى السقوط رياح الأحداث)(67).

ونلحظ الغنائية المتوافرة داخل النص السيابي الناتجة من جوّه الرومانسي وهو عالمه الحقيقي إذ (كان السياب، بما في نفسه من جذور رومانسي غائم، أحد شعراء الحداثة العرب المهمّين، الذين دخلوا مع الطبيعة في حوار حي، مترع بالنشوة والنبل والألم العظيم أيضاً)(68).

ونجد شخصيات ثانوية أخرى أسهمت في زيادة فاعلية النص القصصي للعملين ففي مرتا شخصية (الفارس المخادع. وابن مرتا. والسارد) وهؤلاء جميعاً لا يمكن حذفهم أو تهميشهم؛ لأن مسرحه القصة تكتمل بهم فـ(الشخصية التي تشكل وحدة بنيوية في جسد النص لا يمكن حذفها أو تهميش دورها مهما كان دورها صغيراً في الفعل النصي أو على الشريط اللغوي)(69).

إذن القصة تقدم شخوصاً يشبهون شخصيات الواقع المعاش في ظروف اجتماعية مختلفة وسهل التعرف عليها، فهي قصة قريبة من روح القارئ ونفسيته ويتفاعل معها ومع أحداثها(70).

انظر إلى إثارة وجدان المتأمل في قول جبران: (ولما اقترب الصبي منها منادياً (أماه) التفتت إليه فرأته يومئ نحوي، فتحركت إذ ذاك بين اللحف الرثة وبصوت موجع يلاحقه ألم النفس)(71).

هذه الشخصية قامت بدور تكميلي للشخصية الرئيسة أو مكملة له، وجبران جعلها ذا أهمية لا يمكن تهميشها لأنها أسهمت في التجربة الإنسانية.

أما عند السياب فالشخصيات الثانوية أكثر عدداً ويضاف إليها الرموز والأساطير التي وظفها (صوت البغايا. صوت القراء. صوت المسحوقين. صوت الفلاحين. صوت الإقطاعيين. صوت الحراس).

إذن الشخصية الثانوية شخصية مكملة لشخصية البطل و(قد تكون صديق الشخصية

الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو مكمل له، وغالباً ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لأهميتها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيداً من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالباً ما تقدم جانباً واحداً من جوانب التجربة الإنسانية)(72).

لقد جعل جبران شخصياته (يتحركون في إطار اجتماعي محدد المكان والزمان ولها امتداد معين من ناحية الطول والقصر)(73).

وللمكان والزمان أهمية كبرى في العمل القصصي فهو الحيّز الذي يضم الأحداث أي (ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقة المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص الزمان هنا يتكثف بتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً والمكان أيضاً يتكثف يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث والتاريخ علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكاني الفني)(74).

إذن المكان والزمان هما اللذان يحددان علاقة الإنسان بالحياة، فهما العنصران اللذان يعتمد عليهما العمل القصصي لتوثيق العلاقة بين الواقع والأدب.

ولقد مثل المكان في كلا العملين مكوناً محورياً في بنية السرد فلا وجود للأحداث خارج المكان، فأحداثها جرت تحت مكان وزمان معينين. (المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان، إنه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات... حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه عليها)(75).

أعطى جبران للمكان دوراً أساسياً في قصته، إذ جعل مكان القرية (الطبيعية النقية) ملاذاً آمناً للإنسان، فضلاً عن ربطه وتوحيده بين الطبيعة وعدد من الشخوص، فطُهر مرتا ونقاؤها وعطاؤها وبراءتها هو شيء مما لدى الطبيعة من هذه الخصال، لهذا فإن مرتا والطبيعة كلتيهما مشمولتان بقوله: (تلك الحياة الجميلة البسيطة المملوءة طهراً ونقاوة)(76).

هذه الطبيعة بوصفها المكان الآمن نبعت من إعجاب جبران بها فجعلها أفضل من المدينة في أغلب أعماله، لأن الطبيعة سحر دائم مفعم بالجمال، وهنا يقترب من عالم السياب ومذهبه في النظر إلى الطبيعة.

فتح السياب عينيه فوجد الطبيعة حوله أماً حنوناً وصدراً حانياً. فشاعريته انطلقت من الطبيعة بمكوناتها وجمالها و(لقد لعبت عوامل عدة، خفية وبينة، نفسية واجتماعية ذاتية وعامة في اندفاع السياب إلى الطبيعة، والانفجار في خضرتها، وهوائها النقي، يجد في كل ذلك مادة لتجربته وتفاصيل لبناء قصائده الطافحة بالأسى والخضرة ويشتق منها رموزه الشعرية العديدة)(77).

يتجلى تأثير الطبيعة فيه في حالات كثيرة أبسطها توظيفه مفرداتها في فن التشبيه مثلاً، حين كان يعد بعضاً منها مثالاً أعلى في الجمال والنقاء فيصبح مشبهاً به من ذلك قوله:

كيف هو الطلاء؟
وكيف أبدو؟
وردة.. قمر.. ضياء؟
زور.. وكل الخلق زور
والكون مين وافتراء(78).

على العكس من نظرتهما إلى المدينة التي تضج بالآثام وعدم الاستقرار والاضطراب فيقول جبران (وقد جلست على شرفة المنزل أتأمل العراك في ساحة المدينة)(79)، (إن مرتا المسكينة التي سمعت حكايتها من ذلك القروي هي الآن في بيروت مريضة، تلك الصبية التي كانت بالأمس مستأمنة بين الأشجار والأودية هي اليوم في المدينة تعاني مضض الفقر والأوجاع)(80)، (كانت بالأمس بين أودية لبنان الجميلة مملوءة حياة وقوة فصارت اليوم مهزولة)(81).

الطبيعة عند جبران انتماء وتأريخ، فهو يربط بينهما وبين جنسيته وبينها وبين سنيّ حياته الناعمة، إذ يقول: (أنا لبناني عشت زمناً في تلك الأودية والقرى القريبة من غابة الأرز)(82).

وانظر إلى نظرته لمكانها المليء بالأوساخ ضمن إطار المدينة فيقول: (هذا المكان يكسبك عاراً ومذمّة وحنانك علي يثمر لك عيباً ومهانة... ارجع قبل أن يراك أحد في هذه الغرفة الدنسة المملوءة بأقذار الخنازير)(83).

والسياب هو الآخر في مومسه العمياء يتخذ موقفاً من المدينة لما تسببه من جروح داخل نفس المومس، فالمومس نفت من نسيم الطبيعة ولكن رياح المدينة قتلتها بسمومها... ولعله هنا من الفاضحين لشرور المدينة فـ(الشعر قد عبر عن صلته بالمدينة بنبرتين أساسيتين نبرة الهجاء ونبرة القبول، فهناك كما يشير أندريه نوشي، الذين ينشدون لها (أناشيد التمجيد) وهناك أيضاً من يفضحون شرورها الشيطانية ويصورونها بصورة جهنمية)(84) وانظر إلى تقارب قوله مع جبران:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة
والليل زاد لها عماها
والعابرون(85).

فالسياب (يقتنص تلك المشاهد من كل مكان ويرصفها إلى جنب بعضها ليبرز مدى سخطه على المدينة الجائرة التي لم تكتف في توسعها العمراني بالجور على الأحياء، بل جارت حتى على الأموات ونازعتهم قبورهم، وليخلق فينا المشاركة الوجدانية الواسعة لإحساسه فنشاطره الأسى والحزن والرهبة والفزع)(86).

كلاهما أدركا أن المدينة رمت عن كاهلها جلباب القيم، ثم راحت تستغل أجساد فتيات فقيرات، فحولتهم إلى بائعات هوى ليصبحن لقمة سائغة بين أنياب وحوش كاسرة غذتها المدينة على الجنس الرخيص وامتهان العفة والشرف مقابل حفنة زهيدة من المال تحصل عليها المومسات لا تعدل سد فورة معدتهن الخاوية أو إنارة الغرفة التي يمارسن البغاء فيها، وقد استغل السياب التنوين لتصوير التحقير والمهانة التي تعيشها المومسات(87).

عيش أشق من المدينة، وانتصار كالفناء
وطوى يعب من الدماء وسمٌ أفعى في الدماء
وعيون زان يشتهيها، كالجحيم يشع فيها
سخر وشوق واحتقار، لاحقتها كالوباء
والمال يهمس أشتريك وأشتريك فيشتريها(88).

السياب يتكلم وكأنه يرى نفسه ضحية المدينة، أي كان يحس أن الظلم قد أصابع ووقع عليه(89).

لعل نظرة الأدباء إلى الطبيعة ناتجة من انفتاحها على أيام الطفولة والماضي المفعم بالنقاء، فتشوهت صورة المدينة لديهم فـ(كان ضيق الشاعر العربي بالمدينة يبدو، في الكثير منه، مظهراً من مظاهر الحنين الأصيل إلى الطبيعة وهو يمثل في حقيقة الأمر جذراً رومانتيكياً عميقاً في نفسه ليس في مقدوره التحرر منه بسهولة، إن الريف بالنسبة لشاعر من هذا النمط يقف نقيضاً للمدينة، النقيض الأبهى والأكثر خضرة وبراءة... يظل الريف مفتوحاً على الماضي والحلم والطفولة. وقد كان نزوع الشاعر

العربي إلى تبدل الريف وجهاً واضحاً من وجوه موقفه من المدينة»(90).

تبدو جليّة في أعمال جبران والسيّاب غربتهما داخل المدينة وحنينهما إلى الطبيعة وهما في سعي دائب للتعويض عما فقداه في المدينة وما أصابهما فيها من إهمال وأذى وجرح... فالتذمر من المدينة يمثل ردة فعل سياسية واجتماعية ضد متاهات الإنسان داخلها(91).

عدم الانسجام معها. المدينة. يكشف عن نفسية الأديب المرهقة المتحسرة على الحياة الإنسانية العادلة الرخيمة داخل مستوياتها ولاسيما مستوى المسحوقين.

فكلاهما رسم أبعاد مهمته الأدبية ومسؤوليته الاجتماعية وهو يتناول المدينة تناولاً فياضاً بأحاسيسه ومشاعره.

إذن كلاهما قلق من المكان، فمرتا تطلب من جبران مغادرة المبغى، حتى لا يتسخ بأدرانه وشروره (ارجع قبل أن يراك أحد في هذه الغرفة الدنسة المملوءة بأقذار الخنازير، وسر مسرعاً سائراً وجهك بأثوابك كيلا يعرفك...)(92) فهي كارهة لمكانها الملئ بمخلفات الغرائز الحيوانية، وتطالب جبران بعدم التقرب والدنو من هذه الوساخة.. على العكس من مومس السياب، التي توجه الخطاب إلى أحد أفراد مجتمع المدينة راجية إياه ألا يغادر مكانها (مبغاها) لتحصل منه على المال، لأن المبغى بالمدينة باب الارتزاق، كما تخبره بعدم الخوف من أولاده لأن كرامتهم قد ديست، يقومون بأفعال متناقضة ويتهامسون بما فعل الابن لكن المجتمع (المنتقد) يبرئه عند الصباح فيقول:

لا تثقلن خطاك فالمبغى علائي الأديم

أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح

يتضاحكون ويعولون

أو يهمسون بما جناه أب يبرؤه الصباح

مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون(93)

فهذا تصوير واضح لمجريات المبغى والمدينة، وكيف تستغل الاستغلال السيئ للحلقات الاجتماعية والروابط الإنسانية فأصبح المكان بطلاً في العالم السردي القصصي.

ولعل قيمة المكان تكمن بتلازمها وارتباطها بقيمة الزمان، فالزمان يشكل حضوراً واضحاً في كلا العملين؛ إذ يرتبط الزمن الأدبي بوعي الفنان وفكره وحركته النفسية وكما قال برجسون (الزمن معطى مباشر في وجداننا)(94).

فلقد انتبه المهجريون إلى أهمية عنصر الزمن، وأحسنوا في توظيفه توظيفاً فكرياً في كثير من مواقفهم، وبيّنوا علاقة الإنسان بالزمن، فأخذ الحيز الكبير في أعمالهم.

ركز جبران على محورية الزمان وقيمته ومدة استجابته للأحداث في قصة مرتا، فلقد بدأ سرده بزمن الماضي ثم حوله إلى زمن حالي لكي يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي، كذلك انتبه إلى مسألة التتبع المنطقي للأزمنة فـ(زمن القصة هو وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل بداية نهاية يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي)(95).

إذ سرد قصتها من الطفولة حتى بلوغها، هو زمن الماضي، وحتى يزيد من ترابط الزمن بالنقد الاجتماعي أعطاه الجو الرومانسي الحالم، أي أغلب الأزمنة التي اختارها داخل نصه هي أزمنة الرومانسيين التي فيها عتمة وقتمة كـ(وعندما تغيب الشمس ويضنيها الجوع)(96)، (مستغلة في الخريف)(97) (ففي يوم من أيام الخريف)(98)، (في ذلك المساء)(99)، (جاء خريف سنة 1900 فعدت إلى لبنان)(100)، (ففي عشية يوم)(101).

فآليات الزمن في قصة مرتا ارتبطت بجوها العام الذي ساعدها على أن تكون عملاً

اجتماعياً هادفاً وهنا براعة الكاتب في الجمع بين المكان والزمان تحت إطار واحد هو الإطار الاجتماعي ليحقق من خلاله نقده الاجتماعي.

فمن هنا تلمسنا أن نتاج جبران جيد يتفاعل دائماً مع الزمن وفاعل دائماً في الإنسان إثر اندماج الزمان بالمكان فهذا الوصف المستفيض للزمان والمكان مما أعطانا من المعلومات ما يكفي يجعلنا نلقي بأنفسنا في أعماق ذلك العالم المعبّر عنه، فنفهمه فهماً دقيقاً كعالمنا.

فالنص القصصي ترابط وتناسق بين البنى المكونة له، ووحدتا المكان والزمان يجب أن تترابطا مع البنى الأخرى لتحقيق العناصر الجمالية في النص فـ(قد برهنت الدراسات البنوية واللسانية الحديثة أن النص الروائي ليس مجرد تعاقب أحداث في الزمان والمكان، بل هو بنية تتعلق بتناسق خاص بها، وبنحو تخضع له وتنتجه في الوقت ذاته وهذا التناسق والترابط في البنية الروائية يقوم على المظاهر (النظمية) أي تسلسل الأحداث المروية، وعلى المظاهر (الاستبدالية) أو (النمطية) أي الدلالات الخارجية التي تشرف على تكوينها (في الإرسال والتلقي) وهذه الدلالات قد تكون فكرية أو أيديولوجية، أو جمالية أو سياسية)(102).

إذا تضافرت هذه البنى فيكون النص بذلك كياناً مستقلاً ينتج من داخل متنه دلالات متعددة.

أما السياب فهو الآخر زاد من فاعلية القص الشعري بأزمانه التي اعتمدت على الرشاقة السردية في ربط الأحداث عن طريق اختيار المشهد الزمني المتلائم مع جماليات الصورة لإثارة الرؤى وتحفيز الدلالات التي تسعى إلى خلق نسق جمالي شاعري عام بالنص كله... وبما أن الجو العام لقصيدة المومس العام هو قتامة الصورة فبالتأكيد اختار لها الأزمة المناسبة لهذه القتامة التي تدل على انتمائه إلى الرومانسيين فمقدمته في المومس مقدمة وجدانية وجاءت على سنة المقلدين فيقول:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة... مثل أغنية حزينة(103)

ويقول أيضاً:

والليل زاد لها عماها

والعابرون(104).

فالأحداث والصراعات داخل النص السيابي استخدمت الإشارات والقرائن الزمنية كـ(الليل، المساء، الشتاء) وهنا الزمن القصصي في قصيدة السياب لا يأخذ التتابع المنطقي وهنا تبدو مفارقة بين زمن السرد وزمن الأحداث.

فالسياب راح يكدس الفواجع والمشاهد الحزينة في مومسه، ويسجل الصور الجزئية المتفرقة التي يهدف فيها إلى خلق فني متكامل يتجاوب ويتعاطف مع العامل النفسي لتلك المرأة المومس معتمداً على آليات الزمان والمكان، التي حولت الفردية المنعزلة الجامدة إلى روح واقعية جديدة تذوب في المجتمع.

فالسرد القصصي يبدو أوّل وهلة كنظام زمني تتابعي يؤلف هيكلية العمل الأدبي، وهو على علاقة مباشرة بالنظام الاجتماعي، أي بالخطاب كنموذج ثقافي معين وليس السرد القصصي الزمني إلا مؤشر ثقافي يسعى إلى التنظيم الاجتماعي(105).

إذن يمثل المكان إلى جانب الزمان (الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيها بين الأشياء من خلال تأريخ وقوعها في الزمان)(106).

وهنا ارتباط حقيقي بين وعي الفنان وحركته النفسية الداخلية أي هما معطى مباشر في وجداننا وعواطفنا.

كذلك يعتمد السرد القصصي على تكنيك الحوار داخل العمل الفني، فهذه الأحداث والأصوات في الرؤية الأدبية تحتاج إلى عدد الأصوات لكي تتصارع وتنمي الحدث و(الحوار تكنيك مسرحي آخر مرتبك ارتباطاً وثيقاً بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية)(107).

لقد وظف جبران الحوار ليكشف عن أفكار الشخصيات ودوافعها ولقد جاء في قصة مرتا واضحاً ينقل أحاسيس الشخصية وصدقها، رتب السياق النصي ترتيباً نلمح منه الموقف الفكري في أثناء عملية الحوار إذ كشف عن نوازع الشخصية في أثناء الحوار، فانظر إلى جماليات روح مرتا وهي تتحدث مع الفارس المخادع.

(سألها قائلاً: قد تهت عن الطريق المؤدية إلى الساحل فهل لك أن تهديني أيتها الفتاة)(108)، (فأجابت وقد وقفت منتصبة كالغصن على حافة العين: لست أدري يا سيدي ولكني أذهب وأسأل وليي فهو يعلم)(109)، (وقال لا لا تذهبي فوقفت في مكانها مستغربة شاعرة بوجود قوّة في صوته تمنعها من الحراك)(110).

هذا الحوار كان كاشفاً عن نبل مرتا البانية ونقائها وطهارتها وعذوبتها... ثم يستخدم حواراً واضحاً أيضاً مع ابنها فيقول:

ما اسمك؟

فأجاب وعيناه مطرقتان إلى الأرض

اسمي فؤاد

قلت: ابن من أنت وأين أهلك؟

قال: أنا ابن مرتا البانية

قلت: وأين والدك؟

فهزّ رأسه الصغير كمن يجهل معنى الولد

فقلت: وأين أمك يا فؤاد؟

قال: مريضة في البيت(111).

فالحوار أصبح أداة لتحليل الشخوص داخل العمل الفني وإبراز ملامحها وطباعها الفردية من خلال أفعالها ومنولوجها الداخلي والخارجي و(الحقيقة أن للحوار مثل هذا الأثر في رسم الشخوص، وتحديد الملامح المميزة لكل شخصية في الرواية، وهو إلى ذلك، ذو فائدة في تحليل الشخصية الواحدة، وإلقاء الضوء على عالمها الداخلي، والكشف عن طباعها النفسية، بالقدر الذي يسهم فيه المونولوج الداخلي في هذه المسألة)(112).

فالحوار تكنيك يستخدمه الكاتب ليعطي بعداً اجتماعياً يدل على قوة فهمه وإدراكه للشخصيات واستيعابه لنصه فجاء بالحوار ليزيد التفاعل النصي.

في نص السياب حوار داخلي استخدمه ليبرز محتوى الشخصيات في مومسه والكشف عما يدور في داخلها وهواجسها وفكرها لعلها تكون خافية القيمة الدينية أو الاجتماعية أو المعرفية، وهنا قوة إبداع أي يأتي الحوار داخلياً، والقصيدة مليئة بهذا اللون الفني.

فجاءت بعض قصائده تحمل الحوار لإبراز مشاعر القلق المتصارعة في داخله وبث الحركة في القصيدة عبر تصوير الاختلاف الفكري والقيمي وغيرها، وكشف مكنونات شخوصها، فهي وسيلة من وسائل إقناع المتلقي.

وأخيراً وجدنا جبران نصيراً للخير العام ومصلحاً اجتماعياً جعل شخصياته ضمن إطار محلي واقعي سعى إلى غربلة المجتمع من آثام الرذيلة، بثّ همومه وأفكاره المصلحة للمجتمع، حارب كل من أراد أن يقتل الإنسانية، وعلى الرغم من أن شخصيته ماتت ولم تطهر نفسها وبقيت دمية خشبية إلى حين مماتها إلا أنه

أعطاها عاطفة الحب وحسسها بوجودها الذاتي على رغم الخطيئة التي قتلت روحها وأطفأت شمعتها.

ماتت مرتا دون الأخذ بالثأر من ظالمها وبقي الظالم حراً طليقاً... جبران نصر الضعفاء بنقده الاجتماعي في قصة مرتا وجدنا مواطن كثيرة تدل على ذلك، الأخيار هم الناس الطبيعيون المساكين الضعفاء المتمردون في رأيه، وأما الأشرار فهم المتمدنون الأثرياء المخادعون ذوو النفوذ.

جسد ذاته داخل هذا النص فكان موقعه داخل المتن والحدث، والوظيفة الاجتماعية التي تحققت تشير إلى كونها إشباعاً لرغبته الشخصية وما تصبو إليه روحه اجتماعياً.

جعل المنفذ الوحيد للأثرياء هو الإيمان المطلق بالمساواة والعدل، فالحياة هي السواد والبياض، الفرح والحزن، السعادة والتعاسة، المحبة والحقد، فهو أراد أن يبلغ كلمة إنسانية مفادها عظيم.

ويبدو أنه كان مشهوراً بأسلوبه المرادف للأصالة والإبداع يغمر هذا الأسلوب شعوره المتوهج المتوقد بالأحاسيس والعواطف ولعله متأثر بأدباء الغرب فضلاً عن نظرته الشرقية.

استطاع أن يكون ناقداً اجتماعياً وثائراً على المجتمع الذي يعدم حرية الفرد ويقتل أمنياته فسعى في مرتا إلى خدمة المجتمع وكما قال عنها إليوت: (إن الفنان الذي يخدم فنه متفانياً في هذه الخدمة باذلاً فيها كل إمكانياته هو الفنان الذي يسدي أكبر خدمة يستطيعها لشعبه وللعالم أجمع)(113).

حتى نجده انتقد رجال الدين في قصة مرتا لعدم صلاتهم عليها.

والسيّاب صاحب الجذور والقوالب الشعرية الجديدة، استطاع أن يجسد البعد الاجتماعي ضمن محور قصيدته وبإطار تجديدي فيه الأصالة والإبداع أيضاً.

تناسق قالبه الفني المتضمن للشكل والمضمون حيث بنيت قصيدته المومس العمياء بناءً متناسقاً ومترابطاً، هذه القصيدة التي قيل عنها إنها بمنزلة القشة التي قصمت ظهر البعير لما فيها من تحد واضح ضد كل من أراد الإساءة لهذا المجتمع فهي نقد اجتماعي واضح، يقول:

صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها

كل الرجال؟ وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟

هم مثلها. وهم الرجال. ومثل آلاف البغايا

بالخبز والأطمار يوتجرون والجسد المهين

وقال:

ويح العراق أكان عدلاً فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة(114).

جسد فيها السياب مأساة اجتماعية هي مأساة الفقراء والتسلط الطبقي من خلال تجربته الشعرية الواعية فهي دعوة صريحة إلى تكاتف المجتمع وتأجيج الحقد على المستغلين الذين سفكوا دماء الفقراء.

الخاتمة:

إن جبران والسياب يمتلكان موهبة تأملية عالية وهذه الموهبة من أهم الملكات التي يستند عليها الكاتب في إبداعه الأدبي.

ـ نجد كلا العملين فيه تركيز شديد وقوي على تكثيف الأفكار ووضوح الدلالة، فعملهما نهج تبشيري مادته المجتمع يبشر برسم ملامح مشرقة للمجتمع ينور الدرب أمام الفرد حتى لا يقع في المتاهات والأخطاء... فكان عملهما دعوة إلى تبني المجتمع وحل مشكلاته.

ـ كلا العملين صوت رومانسي فيه القتمة الواضحة لبيان الأذى المتحقق للفرد.

ـ استخدم جبران شخصيات ثانوية قليلة على العكس من الأصوات التي ظهرت في قصيدة السياب.

ـ أجادت كلتا الشخصيتين في عرض التجربة المطروحة وأتقنت عملها بما يلائم ظرفها وطبيعتها ضمن حدود المجتمع.

ـ من حيث القيمة الفنية والموضوعية ففي (مرتا) تشكيل واضح للنقد الاجتماعي الذي يعتمد على وجدان الكاتب وأحاسيسه وانفعاله القوي، ولكن شخصيته متكلفة مفتعلة ولاسيما في المقطع الذي يبدأ بوصف الكاتب بالابتعاد عنها أو الانصراف عنها لأنها لا تستطيع وهي في حالتها تلك إشباع ما توهمت أنه الدافع إلى اقترابه منها.

ـ أما عند السياب فالشخصية أكثر دلالة على حيوانية الغرائز البشرية عند عدد كبير من طلاب المتعة الرخيصة الذين كانوا زبائن المومس العمياء والذين لم تمنعهم حالتها من اتخاذها وسيلة لإطفاء نار الحاجات الرخيصة في نفوسهم.

ـ كلاهما آمن بالطبيعة بصفتها منبع الحنان والأمان، ففيها العيشة الهادئة الهانئة على العكس من المدينة التي اتفقا على آثامها وشرورها.

ـ كما اتفقا على الزمان الذي أدى إلى نجاح العملين لأنه متناسق ومنسجم مع الصورة القاتمة داخل النصين.

ـ كذلك حاولا كشف العلاقة التي تربط بين الأديب والواقع المعاصر له، وهذا دليل واضح على قدرتهم التي ربطوا من خلالها الإبداع الأدبي بالمستوى الاجتماعي أي بالنص الأدبي ليكونا عالماً واقعياً ملموساً ومحسوساً.

فالوجه الأول الجبراني وجه يدين المجتمع بوصفه سبباً من الأسباب التي أدت إلى ضياع مرتا.

والوجه الآخر السياب وجه يكشف عمق الحيوانية في نفوس زبائن المومس العمياء.

إذن شخصية المومس العمياء أكثر غنىً وأكثر دلالة وأقوى إدانة من شخصية مرتا، فالمومس عاشت للثأر وبقيت مطالبة بحقوقها، أما مرتا فاستسلمت لقدرها.

فهما سعيا إلى تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي ومدى نجاحهم في عرض مشكلات المجتمع وحلها... كلاهما عبر عن أنفاس أديب مناضل وعمله دليل التزامه وانتمائه إلى الوطن والعروبة.

الهوامش:

1 ـ ينظر: في النقد الأدبي: د. صلاح فضل: 37.

2 ـ في مناهج الدراسات الأدبية: حسين الواد: 4.

3 ـ ينظر: في النقد الأدبي: د. صلاح فضل: 29.

4 ـ المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص: 129.

5 ـ المصدر نفسه والصفحة.

6 ـ المصدر نفسه والصفحة.

7 ـ المصدر نفسه: 13.

8 ـ ينظر: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان: 108.

9 ـ الأدب ومذاهبه: د. محمد مندور: 39.

10 ـ ينظر: أدب الصنعة وأدب الحياة: مقال لخليل تقي الدين، مجلة المكشوف، ع45، سنة 1936

11 ـ الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان: 36.

12 ـ سلامة وأزمة الضمير العربي: 195.

13 ـ ينظر: المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص: 133.

14 ـ الشعر والفكر المعاصر: 27.

15 ـ دراسات في الفكر والأدب: 16.
16 ـ المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص: 141.
17 ـ دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي: 9.
18 ـ جبران حياً وميتاً: 542.
19 ـ تحلي النص السردي تقنيات ومفاهيم: 15.
20 ـ نظرية الأدب: رينيه ويليك: 119.
21 ـ المجموعة العربية الكاملة: 111.
22 ـ الفن القصصي في المهجر: 59.
23 ـ رسالة الأدب المهجري الاجتماعية: 15.
24 ـ بدر شاكر السياب شاعر الوجع: 71.
25 ـ المصدر نفسه: 133.
26 ـ القصة في الأدب العربي الحديث: يوسف نجم: 284.
27 ـ ينظر: أدب المهجر: عيسى الناعوري: 199.
28 ـ الفن القصصي في المهجر: 51.
29 ـ جبران في إطاره الحضاري: 179.
30 ـ الفن القصصي في المهجر: 52.
31 ـ لقاء مع بدر شاكر السياب، أجراه كاظم خليفة، جريدة صوت الجماهير، ع22، 10/26/ 1963، وينظر: جريدة المرفأ، ع19، 25/كانون1/1976.
32 ـ مقدمة مختاراته الشعرية التي ألقاها في (خميس مجلة شعر) ع3، 1957م: 112.
33 ـ وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث: مجلة الآداب، ع10، تشرين1، 1956: 22.
34 ـ مجلة شعر، ع3، 1957: 112.
35 ـ الوجود والزمان والسرد: 39.
36 ـ وظيفة الوصف في الرواية: 42.
37 ـ تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين: 41.
38 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 43.
39 ـ المصدر نفسه والصفحة.
40 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 269.
41 ـ دراسات في النقد الأدبي: 251.
42 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 43.
43 ـ المصدر نفسه والصفحة.
44 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 270.
45 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 43.
46 ـ المصدر نفسه: 44.
47 ـ المصدر نفسه والصفحة.
48 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 271.
49 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 43.
50 ـ المصدر نفسه والصفحة.
51 ـ المصدر نفسه والصفحة.
52 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 270 ـ 271.
53 ـ شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي: 200.
54 ـ جبران خليل جبران: خليل حاوي: 143.
55 ـ المصدر نفسه: 278.
56 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 44 ـ 45.
57 ـ المرأة في شعر السياب: 113.
58 ـ شعرنا الحديث إلى أين: 74.
59 ـ أضواء على الأدب العربي المعاصر: 155.
60 ـ بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة: 274.
61 ـ عالم عبد الرحمن منيف الروائي تنظير وإنجاز: 62.
62 ـ المصدر نفسه: 63.
63 ـ المصدر نفسه: 62.

64 ـ جبران خليل جبران: خليل حاوي: 276.
65 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 44.
66 ـ بدر شاكر السياب: عبد الجبار داود البصري: 86.
67 ـ دراسات في النقد الأدبي: د. أحمد كمال: 248
68 ـ في حداثة النص الشعري: 63.
69 ـ عالم عبد الرحمن: 63.
70 ـ قراءة الرواية: 98.
71 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 41.
72 ـ تحليل النص السردي: 57.
73 ـ دراسات في نقد الرواية: 19.
74 ـ أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل: 6.
75 ـ جماليات المكان: 22.
76 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 44.
77 ـ في حداثة النص الشعري: 63.
78 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 281.
79 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 45.
80 ـ المصدر نفسه: 46.
81 ـ المصدر نفسه: 45 ـ 46.
82 ـ المصدر نفسه: 41.
83 ـ المصدر نفسه: 48.
84 ـ في حداثة النص الشعري: 162.
85 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 269.
86 ـ شعرية القلق: 421.
87 ـ ينظر: شعرية القلق: 712.
88 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 276.
89 ـ ينظر: في حداثة النص الشعري: 167.
90 ـ ينظر: المصدر نفسه: 166.
91 ـ ينظر: المصدر نفسه: 165.
92 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 48.
93 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 270.
94 ـ الزمن في الأدب: 9.
95 ـ تحليل النص السردي: 87.
96 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 43.
97 ـ المصدر نفسه والصفحة.
98 ـ المصدر نفسه والصفحة.
99 ـ المصدر نفسه: 45.
100 ـ المصدر نفسه والصفحة.
101 ـ المصدر نفسه والصفحة.
102 ـ مبادئ تحليل النصوص الأدبية: 50.
103 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 269.
104 ـ المصدر نفسه والصفحة.
105 ـ ينظر: مبادئ تحليل النصوص الأدبية: 53.
106 ـ مشكلة المكان الفني: 59.
107 ـ عن بناء القصيدة العربية: 198.
108 ـ جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: 44.
109 ـ المصدر نفسه والصفحة.
110 ـ المصدر نفسه والصفحة.
111 ـ المصدر نفسه: 46.
112 ـ بنية النص الروائي: إبراهيم خليل: 192.
113 ـ الأدب ومذاهبه: محمد مفيد العشماوي: 11.
114 ـ بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة: 284.

المصادر:

- أدب المهجر: عيسى الناعوري، القاهرة، 1966م.
- الأدب ومذاهبه: محمد مندور، دار النهضة، مصر - القاهرة.
- أشكال الزمان والمكان في الرواية: ميخائيل بختين: ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990م.
- أضواء على الأدب العربي المعاصر: أنور الجندي، القاهرة، 1968م.
- بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول والثاني، دار مية، سوريا/ دمشق، 2006م.
- بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر: عبد الجبار البصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1966م.
- بدر شاكر السياب، شاعر الوجع: د. أطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس/ لبنان.
- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط2، 2010.
- تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم: محمد بو عزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007.
- جبران حياً وميتاً: حبيب مسعود، سان باولو/ البرازيل، 1932.
- جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة(1) المؤلفات العربية: ط1، 2002.
- جبران خليل جبران، خليل حاوي، دار العلم للملايين، ط1، 1982.
- جبران في إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره: د. خليل حاوي، دار العمل للملايين، ط2، 1982.
- دراسات في الفكر والأدب: حسين مروة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1993م.
- دراسات في النقد الأدبي: د. أحمد كمال زكي، دار الأندلس، ط2، 1980م.
- دراسات في نقد الرواية: طه وادي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1989م.
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان: يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت/ لبنان، ط2، 1988م.
- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي حسين مروة، مكتبة المعارف، بيروت، 1988م.
- الزمن في الأدب: هانز ميرهوف، ت: أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، طبعة مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972م.
- سلامة وأزمة ضمير العربي: غالي شكري: دار الآفاق الجديدة، بيروت/ لبنان، ط4، 1983م.
- شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري، دار المعارف بمصر.
- الشعر والفكر المعاصر: مجموعة من النقاد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974.
- شعرية القلق عند بدر شاكر السياب: علي علي آل موسى، دار الأولياء، بيروت/ لبنان، ط1، 2008م.
- عالم عبد الرحمن منيف الروائي، تنظير وإيجاز، صبحي الطعان، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1995م.
- الفن القصصي في المهجر: هادية إحسان رمضان، المجلس الأعلى للثقافة، 2008م.
- في حداثة النص الشعري: علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
- في مناهج الدراسات الأدبية: حسين الود، الطبعة التونسية، 1985م.
- في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2007م.
- قراءة الرواية: روجرب هنيكل، ت: د. صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995م.

ـ القصة في الأدب العربي الحديث، يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1966م.

ـ عن بناء القصيدة العربية: علي عشري زايد، ط4، القاهرة/ مصر، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.

ـ كلمات في الأدب: أنور المعداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 1966م.

ـ مبادئ تحليل النصوص الأدبية: د. بسام بركة، د. ماتيو قويدر، د. صالح الأيوبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 2002م.

ـ المرأة في شعر السياب: فرح غانم صالح البيرماني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008م.

ـ المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الإيديولوجيا إلى فضاء النص: د. عبد الوهاب شعلان، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، 2008م.

ـ نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارن، ت: محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، وزارة الثقافة.

ـ الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، المركز الثقافي العربي، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، ط1، 1999م.

ـ وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009.

ـ أدب الصنعة وأدب الحياة، لخليل تقي الدين مجلة المكشوف، ع45، سنة 1936م.

ـ جريدة صوت الجماهير، ع22، 1963/10/26.

ـ جريدة المرفأ، ع19، 25/كانون1/ 1976.

ـ رسالة الأدب المهجري الاجتماعية: عيسى الناعوري، مجلة الأديب، يناير، ج1، السنة الثامنة عشر، مج 35.

ـ شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي، بسام قطوس مجلة أبحاث جامعة اليرموك/ الأردن، ع2، 1992.

ـ مجلة الآداب، ع10، تشرين1، 1956م.

ـ مجلة شعر، ع3، 1957م.

ـ مشكلة المكان الفني: يوري لوكمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع8، 1987م

□□

بين المفكر والتراث والسلطة

□ د. صلاح يونس*

عندما قام العباسيون بالانقلاب التاريخي على الأمويين 750م. لم يكن ذلك الحدث مفاجئاً أو مدهشاً، إنما كان الأمر قد هُيئ له عبر عقدين من الزمن على الأقل، وقد أفصح عن هذا نصر بن سيار والي الأمويين على فارس إذ وظف الشعر في ذلك الوقت توظيف الأجهزة الإعلامية اليوم، فكتب إلى الخليفة الأموي:

أرى خلل الرماد وميض جمر ... ويوشك أن يكون لها ضرام
فإن النار بالعودين تزكى ... وإن الشر ينتجه الكلام
أقول من التعجب ليت شعري ... أأيقاظ أمية أم نيام!؟

فكتب مروان بن محمد 744 -750م إلى نصر (أما بعد فإن الشاهد يرى ما لا يرى الغائب، فاحسم الثؤلول قبلك، فقال نصر لأصحابه :(قد أعلمكم صاحبكم أنه لا قوة عنده، فاحتالوا لأنفسكم، ثم لم يلبث نصر إلا قليلاً حتى خرج هارباً إلى نيسابور، وبعث أبو مسلم الخراساني في إثره ففاته"[1]. والقصيدة لا قيمة لها من حيث البناء الفني، إنما اكتسبت قيمتها من دورها الوظيفي، وحسبها ذلك.

ومما نراه لافتاً أن مفكراً اختزل بلقب "كاتب" هو عبد الحميد..واللقب أزاح الأسماء والأعمال لمثل تلك الشخصية، فعندما أشرف مروان بن محمد على الهلاك، وأدرك أن العباسيين لامحالة مدركونه، وأن الموت الذي يفرمنه ملاقيه، قال لعبد الحميد الكاتب كما يروي تاريخ الأمم والملوك: "انجُ بنفسك يا عبد الحميد، فإنهم إن قتلوني خسرني أهلي وحدهم، وإن قتلوك خسرك العرب جميعاً". وعبد الحميد بن يحيى قتله العباسيون بعد أن فرغوا من رؤوس بني أميّة، أدركوه في "بوصير" بمصر، وهو من القيسارية بالشام، وقد عمل

* أكاديمي، باحث من سورية.

معلماً، وتنقل في البلدان وكتب لمروان بن محمد وهو والٍ وهو خليفة، ويعد أشهر الكتاب. ومن أهم أساليبه غلبة التفكير المنطقي وتقسيم الرسالة، وترتيب الأفكار والدقة في العبارة، والقصر والإكثار من الصيغة الواحدة، ويقال: "فتحت الرسائل بعبد الحميد وانتهت بابن العميد". ففي لحظة تاريخية فارقة يدرك "الحاكم" المستبد الذي تسلم السلطة كما يتسلم أي متاع يتوارثه "أهل الكلالة"، يدرك - بلا ريب - أن فقدان السلطة يضع حداً لامتداد الشخصية السياسية، وأن ما بعد تلك اللحظة يخالف ما قبلها، نقول أدرك الخليفة الأموي قيمة المفكر، والواقع أنه اعترف صراحة بأن الطرف النقيض له هو الأهم بالحساب التاريخي، وهذا الاعتراف وذاك الإدراك ينقسمان اليوم إلى نمطين من التفكير: نمط من التفكير النقلي يحتمي بسلطة لا حدود لها، وبين نمط عقلي مضمر أفصح نقيضه عنه، فالسلطوي "مروان" يرى في المفكر "عبد الحميد" وجوداً نوعياً يتجاوز الحدود السياسية لينتقل من جيل إلى آخر، ومما يحتمله كلام "مروان" أو نصيحته أن النمطين المذكورين آنفاً: يمكن أن يتعايشا إلى حد، على الرغم من تناقضهما على صعيد البنية وعلى صعيد الوظيفة، ولم يكن الخليفة المسلم من عهد أبي بكر القرشي 634م. إلى عهد السلطان عبد الحميد العثماني 1909 يحمل مشروعاً اقتصادياً أو سياسياً أو اجتماعياً ليرعى نقيضه رجل العلم، كما تفعل المؤسسات الرأسمالية الغربية منذ القرن السابع عشر إلى اليوم، حيث تضع إمكاناتها إلى جانب رجال العلم التجريبي وتخلق ثنائية المال والعلم، في حين وضع "السلطوي" العربي الإسلامي المسألة أمام ثنائية خطيرة مؤداها: إما أنا وإما هو.

فما الذي حدث؟

تلك الأحادية دفعت بأبي العباس السفاح ليعود إلى قبور الأمويين وينتقم منهم "عمد السفاح إلى قبور بني أمية فنبشها حتى يمحو آثارهم، فنبش قبر معاوية فلم يجد فيه إلا خيطاً مثل الهباء، ونبش قبر يزيد فوجد فيه حطاماً كأنه الرماد، ونبش قبر عبد الملك بن مروان فوجد جمجمته، وكان لا يوجد في القبر إلا العضو بعد العضو، غير هشام بن عبد الملك، فإنه وجد صحيحاً، لم تبل منه إلا أرنبة أنفه، فضربه بالسياط وصلبه وحرقه وذراه بالريح"[2]، والانتقام من الأموات إرهاب للأحياء، كما أراد الخليفة العباسي الأول.

ابن المقفع ت 759 من دولة الخلافة إلى دولة المدينة:

عايش ابن المقفع تطورات المرحلة وراح يكتب في الأدب الكبير عن السياسة التي ينبغي لصاحب الملك اتخاذها، وقد حاول أن ينقل تجربة الأسرة الساسانية الفارسية وعلى الأخص عهد "أزدشير" ثم عهد إلى نفسه أن يكون صاحب رأي موسع في مسألتي: الدين والسياسة، وارتأى من - موقع استعلاء المفكر على الخليفة المحدود علمياً والمطلق الصلاحية سياسياً – أن يقوم الملك بالبتّ في القضايا القضائية التي لا يوجد فيها نص أو يوجد فيها خلاف.

وعلى رغم اجتهادية ابن المقفع إلا أنه كان يخفي قناعة سياسية أعمق مؤداها: أن النصوص الإسلامية والاجتهادات من حولها لا يمكن أن تبنى عليها فكرة الدولة، وعندما كان يحفر هذا الحفر الأركيولوجي، إنما كان يريد نقل النمذجة الفارسية في مسائل عديدة: أهمها تمييز وضعية رجل العلم من وضعية رجل السلطة، نافذاً إلى المقابلة بين مقولتي: دولة الخلافة والآداب السلطانية، فالأولى تقوم على مبدأ "المقدس الجمعي" والثانية تقوم على "الرأي الفردي"، وبهذا

ينفي ابن المقفع شرعنة السلطة من خلال "الخلافة"، والخلافة تعني أن يستوثق الحكم بالمرجعية النبوية وأن يحكم باسمها، وهي من أشكال الأمر الإلهي القادم عبر "الوحي"، وأما السلطة السياسية فيراها ابن المقفع بشرية، عقلانية، نسبية" وهذا ما جعل أبا جعفر المنصور يحقد عليه ويقتله شر قتلة "وضعه في تنور حام بعد أن قطع رجليه وساقيه" ثم أحرقه، وبعض الروايات تقول: إنه مات بسم الخليفة المنصور، ويؤيد هذه الرواية الخطيب البغدادي.(3)

ومن اللافت أن ابن المقفع قد صرم نهج الشعراء وأدخل النثر الفني في أهم المسائل وهي "الدين والسياسة" ليؤسس عهداً جديداً من خلال مداهمة الخارج "الساسانية السياسية" لـ "الداخل "دولة الخلافة" هذا العهد يقوم على فكرة "دولة المدينة" من دون أن يقصي "الدين" عن وظيفته الأخروية" وهنا يؤكد ابن المقفع أن الإسلام ليس مرجعية في التفكير السياسي ولا في أمور تدبير السلطات للرعية، وقد جاء في الأدب الكبير "اعلم أن الملك ثلاثة: ملك دين، وملك حزم، وملك هوى.. وجماع ما يحتاج إليه الوالي من أمر الدنيا رأيان: رأي يقوي به سلطانه، ورأيٌ يزينه في الناس. إذا كان سلطانك عند جدة دولة، فرأيت أمراً استقام بغير رأي، وأعواناً اجزوا بغير نيل، وعملاً أنجح بغير حزم، فلا يغرنك ذلك ولا تستيمن إليه، فإن الأمر الجديد ربما يكون له مهابة في أنفس أقوام وحلاوة في قلوب آخرين... ويستتب ذلك الأمر غير طويل، ثم تصير الشؤون إلى حقائقها وأصولها، وفي السياق التالي يذكر: "حبب إلى نفسك العلم حتى تلزمه وتألفه، واعلم أن العلم علمان: علم للمنافع، وعلم لتزكية العقول"(4)، يحدد الطبيعة الثنائية للعلم: الأولى وظيفية، والثانية العلم لذاته، فإذا ما تذكرنا أن الآداب السلطانية التي أسس لها ابن المقفع منطلقة من برنامج نهض به أزدشير يقوم على الإصلاح في الديانة الفارسية الزرادشتية فإن ذاك الإصلاح قد داهم مخيلة ابن المقفع لينقله عبر كتابه "رسالة الصحابة" والذي سبب مقتله، إلى برنامج سياسي إصلاحي هو الآخر في الخلافة الإسلامية، لكن الخليفة العباسي "المنصور" أدرك خطر ذلك المشروع الذي يرمي إلى تقويض مسوغات السلطة ومن ثم ليحيلها إلى سلطة تداولية بدلاً من السلطة المشرعنة الموروثة، "فوالٍ لا يهتم بالإصلاح وإن اهتم به، فليس له عزمٌ يمضي به ما يبتغيه، وأعوانٌ ليسوا على الخير بأعوان، لهم من المكانة والنفوذ ما يمنع الخليفة من إقصائهم".(5) ومنهج الرسالة يبدأ بالمديح، ثم حال الجند ثم فوضى القضاء، ثم يعرض لأهل العراق ثم لأهل الشام ثم يدرس مشكلة الخراج، وينتبه إلى الجزيرة العربية بتفصيل، ويعطي الحكمة التالية: "لا تصلح العامة إلا بصلاح الخاصة".

ولم يكن محمد بن الحسين ت 969 م الملقب بابن العميد ليقع خارج الاضطهاد المزدوج : السياسي والعلمي ، فالرجل كان ملماً بعلوم عصره ، فاستوى له منهج في صناعة الكتابة ، وهذا ما أهله لينتقل إلى الوزارة ، حيث وزر لركن الدولة البويهي ، ثم سجنه مؤيد الدولة حيث مات ضمن الجدران السياسية .

الماوردي ت 450هـ – 1058م الإسلام مرجعية الدولة:

هو علي بن حبيب البصري فقيه شافعي تربى في البصرة، وتعلم في بغداد، وتولى القضاء فيها "عهد القائم العباسي 991 - 1031م" تطور ذاتياً فاعتزل، أو مال إلى الاعتزال، وكتب كثيراً من الكتب – على غرار رجال عصره – ومعظمهما متناسخ من بعضه ، أهمها "في السياسة المدنية والشرعية، أعلام النبوة "أدب الدين والدنيا" والأحكام السلطانية.

تعد انتقالة الماوردي من السكونية الشافعية إلى الحراك المعتزلي ناتجاً منهجياً لعلماء القرن

الهجري الرابع وهم يؤسسون لمرحلة تالية لابدّ أنها تغدو أوضح منهجاً، ويغدو معها الفرقاء أكثر تفارقاً، على رغم أن الماوردي لم يسمح لنفسه بالانعتاق الكامل من المرجعيات النصيّة أو المدونات التي نتجت عن قراءتها وإعادة القراءة القائمين على الانبهار والاقتباس، إذاً نحن أمام "تقاطب" بين ظاهرتين: **"العقل"** الآخذ بالنمو السآل، وفي تسآله قراءة منهجية جديدة تعمل على إقصاء الأنساق السكونية، بعد أن أجرى مثاقفة مع الإرث الفارسي الشرقي المختزن للشرق الكلي ومع القادم التجريبي اليوناني، والظاهرة الثانية **"النقل"** كنمط ناجز مغلق لا يقبل سوى مرجعياته هو، وقد تأبى على عملية المثاقفة التي أنتجت الأنساق المختلفة المتخالفة، وفي اختلافها وتخالفها تعددية فكرية تغني "البنية" وتجعلها مفتوحة تغتني وتغني وتستزيد.

فالماوردي – على رغم خطوته الرائدة التي ذكرناها – ظل ضمن مسألة "الالتباس"، فالخطوة المعتزلية لم تكن قطعية أو عملت على القطيعة، فثقافة القرن الهجري الخامس كانت ما تزال أمينة على الثنائيات التي حكمت حراك الفكر العربي منذ بداية القرن الثالث، وقد ظهرت الثنائيات تلك في أبنية السياقات السياسية منذ أن أخرج ابن المقفع "رسالة الصحابة"، وعلى رغم أهمية هذه الرسالة في وضع حجر الأساس للأدوات السياسية "السلطانية" في الثقافة العربية لتكون حاملاً أيديولوجياً للمعارضة والسلطة في بنية واحدة، إلا أن السلطة – فيما بعد – استأثرت بها حتى الخليفة العاشر "المتوكل" وذلك في عملية "توطين" تلك الازدواجية التي قام بها "النقل" مؤسسة رعاها المتوكل العباسي "ت 247" معتمداً على إقصاء "العقل" مؤسسة وضع أسسها المأمون، في محاولة ليتقبل الخطاب السياسي العربي الأصيل الوافد المخالف لأصوله الأولى.

فإذا ما سلمنا أن تأسيسات ابن المقفع قد وضعت نمذجة سياسية مرتبطة بقوة السلطة المركزية القاهرة، والنموذج الساساني الفارسي – عهد أزدشير – نموذجها البطولي، فإن عملية الاستبداد السياسي لدولة الخلافة، والدول الناتجة عنها – بعد تفكك الدولة المركزية – قد استمسكت بالجانب الذي يسوغ لها الامتداد والإلغاء "قوة السلطان" وفي الجانب الآخر عززت مكانة الدين الإسلامي على مستوى العامة، وتبنته الدولة كـ "أيديولوجيا" مستملكة، ومن هنا وجد الماوردي مرجعيته في "الإسلام" ولكن بعد أن أجرى مثاقفته الفردية مع المرجعيات الخارجية "الفرس، اليونان، بيزنطة" وبناء على جدله الخاص مع تلك المرجعيات قوي على ابتناء منهجية لها من الأهمية ما يسمح لنا بوصفها "خطاباً بالمعنى الاصطلاحي" متفرداً في خطابات العلاقة بين الإسلام والسلطة.

ومما يجعله مختلفاً عن غيره من مؤسسي الآداب السياسية "السلطانية" كفاءته في الإفادة من النقيضين: الفقه السني بمدارسه الأربع والفكر المعتزلي، فمن الأول استحوذ على الركام المعرفي الإسلامي ومن الثاني استمد المنهجية التي زودته بالقدرة على التفاصل والتواصل مع معطيات الماضي والحاضر، ومن هنا نسوغ له بعض التناقضات التي يمكن العثور عليها في إنتاجه المعرفي، وهي تفصح عن الثراء أكثر مما تفصح عن تناقض منهجي، فثراؤه الديني (الإسلام حصراً) واضح في اعتماده على النص القرآني ومتون الحديث الشريف والمدونات الشارحة والتأويلات الفارقة الجامعة، ولذلك لم يستطع أن يُجري تحولات كبرى في العلاقة بين الدين والسياسة، فقد "كيّف" المنظومات الاجتماعية والسياسية بما يتناسب مع قراءته للنصوص والمتون الإسلاميين. ولكنه – من دون تخطيط مسبق – حقق خطوة دهرية مهمة وهي

الاعتراف بوجود "دولة" كطرف آخر لا نقيض ولا حليف لـ "الدين" وأن لكل متطلباته، وأن في داخل كل منهما خصائص مائزة، يتواصلان ويتفاصلان.

وعلى رغم ما أورده في باب "نصيحة الملوك" القائم على العلاقة بين "الرعية والراعي" فالرعية لابد لها من إطاعة "الراعي"، وعدم الطاعة يدخل في الخلاف مع الآخرة، وعلى رغم هذا فإنه يؤسس لفكرة القانون من موقع الشرع، وفي الوقت نفسه يدعو "الراعي" إلى العمل بمضمون "النصوص والمتون"، إذاً فقد وضع الطرفين أمام المسؤولية السياسية، وأحال "الدين" - في وجه من وجوهه - إلى "الحياة العملية" فكلاهما لازم صاحبه، فلا ملك "سلطة شرعية" بلا إسلام، ولا إسلام بلا "رعاة" يحرسون شؤون الرعية بالشريعة.. وهنا يؤكد مقولته المختصرة " أكثر الولاة رشداً "من حرس بولايته الدين" ثم عزز هذه المقولة في قولته التالية التي يسوغ لها من خلال مصالح الرعية "وقفت مصالحهم على دين يقودهم إلى جمع الشمل واتفاق الكلمة، وينقطع به تنازعهم"[6].

ولدى تفحّصنا لمتن "أدب الدين والدنيا" انبثق أمامنا سؤال لا يقبل جواباً مستقراً مؤداه: هل كان الماوردي حقاً أميناً على الطرفين: الديني والسياسي، وبمعنى آخر هل المحاولة كانت ذهنية تجريدية أو قناعة أيديولوجية؟؟

لقد تبين لنا أن الرجل أميل إلى الجانب السياسي، ولكنه ظل يرى أن رجل السياسة لا يفلح إلا بالرعية وأن الرعية لا تقاد إلا بالدين، ولهذا وضع ست قواعد تنظم هذه العلاقة فيقول: "سنبدأ بذكر ما يصلح الدنيا ثم نتلوه بوصف ما يصلح به حال الإنسان فيها: اعلم أن ما به تصلح الدنيا حتى تصير أحوالها منتظمة، وأمورها ملتئمة، ستة أشياء هي قواعدها وإن تفرعت، وهي: دين متبع، وسلطان قاهر، وعدل شامل، وأمن عام، وخصب دائم، وأمل فسيح"[7].

الطرطوشي ت 1126م – وضعيٌ سوسيولوجي – في غير زمنه

إنه واحد من فقهاء المذهب المالكي – أندلسي – وفي الأندلس خطت الفلسفة خطوات رائدة، كان ابن رشد النتيجة الكبرى لها، فقد كتب الطرطوشي كتابه المشهور (سراج الملوك)، بعد أن أخذ بعض ما عنده عن ابن حزم، وقد قدم الكتاب على هيئة الناصح المرشد لمن يعمل في السياسة، مستفيداً من علوم العرب في التاريخ ومدوناتهم حول "الحديث" وأهم أبواب الكتاب "بابٌ فيما يهدم الدولة" ثم بابٌ "حاجة السلطان إلى العلم" يقول: "إنني لما نظرت في سير الأمم الماضية والملوك الخالية، وما وضعوه من السياسات في تدبير الدول وجدت ذلك نوعين: أحكاماً وسياسات"[8]. ويبدو من خلال التقاربات النمطية أن ابن خلدون قد أفاد من سوسيولوجية الطرطوشي، ويتضح أيضاً أن الطرطوشي أفاد من الماوردي، فالعناوين التي وضعها الرجلان في مصنفيهما: أدب الدين والدنيا – سراج الملوك، تفصح عن قلق فكري حيال فك الارتباط بين السلطة الزمنية المتحولة و الشريعة الإسلامية الثابتة.

وأما ابن رشد ت 1198 م فقد قربه أمير الموحدين يوسف أبو يعقوب، ثم نفاه بعد أن قربه، وتحت ضغط الجمهور العام لم يستطع أمير الموحدين احتواءه، فنفاه إلى مراكش، وهناك قضى، لكنه ترك أهم إنجازات الفكر العربي الفلسفي، وهو غنيٌ عن التفصيل، لكن مايهمنا هنا هو رؤيته الاجتماعية التي ناصر المرأة فيها ودعاها إلى خدمة المجتمع، ثم دعا الفيلسوف ليسعد المجموع، ثم أقر بأن المصلحة

العامة هي مقياس القيم والأفعال ، وهذا – في رأينا – واحد من أسباب نفيه السياسي .

السهروردي 1153ـ1191 شهيد الرأي:

لم يكن ابن المقفع ولا عبد الحميد الكاتب ولا غيرهما بأسوأ مصيراً من أبي الفرج يحيى بن حبش المعروف بـ "السهروردي" ، فهو حكيم إشراقي ، وقد جمع إلى الحكمة الفقه وبالضرورة "اللغة" ومن جهة أخرى هو من دعاة الفلسفة العقلية ، ولم يفصل بينها وبين الذوق التصوّفي، وقد تنقل بين مراكز علمية، أصفهان، بغداد ، حلب، وفي حلب تمت المناظرة بينه وبين فقهائها ، ومن تلك المناظرات خرج الفقهاء على يديه مهزومين، مما وسّع دائرة الخلاف، ولما كان الفقهاء سدنة السلطة السياسية انتصر لهم أميرها الظاهر الأيوبي ابن صلاح الدين، ثم استفتى الأمير والده، فأمره بقتله، وفي مقتله يفصح صلاح الدين الأيوبي عن وجه آخر للسلطان الإسلامي وهو الاستبداد على المخالف بالرأي، وعلى رغم هذه الحادثة فإن التاريخ السياسي العربي المتداول لا يستذكر هذا الجانب، بينما يضخم أفعال هذا "البطل" ويبدو أن مفهوم "البطولي" في الثقافة العربية مرتبط بالعنف المركزي والاستبداد السلطوي، والأيوبي نفسه عندما أجهز على الدولة الفاطمية كان قد أجهز على أول بادرة مؤسساتية في المجتمعات الإسلامية تدعو إلى "الحوار" و"المناظرة" وحرية الرأي، وقد انتشرت في شمال إفريقية بهذه الوسائل، وتروي بعض المصادر التاريخية أن الأيوبي صلاح الدين قد قتل آلاف السودانيين لأنهم رفضوا أن ينفضّوا عن الوضعيّة الفاطمية، ويروي أحمد أمين: أن الدولة الفاطمية 909 - 1171 امتدت في المغرب ومصر والشام، "والحق أنهم أقاموا ملكاً كبيراً، وأداروا البلاد على نظام يشبه النظام الفارسي القديم، وشجعوا العلم والأدب والفن... وتشيّع أغلب المصريين على أيديهم، فاستطاع صلاح الدين أن يردهم من الشيعية الفاطمية إلى السنية.[9]

فما الفائدة من مقتل السهروردي؟

بطبيعة الحال السؤال موجه إلى المرحلة الأيوبية وإلى طبيعة السلطان الاستبدادية، ففيما يبدو لنا أن المصنفات التي خلفها السهروردي تقع في خارج المنظومة الفقهية الداعمة للسلطات الإسلامية بعد انحلال الدولة المركزية في بغداد، فقد شغل الرجل بالمنطق، واللغة الرمزية المستمدة من الحكمة الفارسية القديمة، وقد انتقد المنطق الأريسطي وقال: "إنه لا يضيف معرفة جديدة" على الرغم من إعجابه الذي أبداه بأريسطو، إلا أنه قوي على الفصل بين المعرفة الفلسفية والبنية الشكلية التي تتخذها تلك المعرفة، فلقد تاخم السهروردي حدود الفلسفة، وبنى آراءه على إشكالية "**النور**" على أنه أعلى مراتب الوجود العلوي، وهو واجب الوجود بذاته، ويجب به وجود غيره.

فمثل تلك الآراء لم تكن الآداب السلطانية قد هيأت نفسها لتلقيها أو حتى القبول بها ، في حين كانت تلك الآداب مشغولة بتسويغ القضايا كلها لصالح السلطان، ومن ثم تنبيه السلطان – من موقع الأدنى إلى الأعلى – لما يجلب فعله حتى تبقى الرعية خنوعة خاضعة، في الوقت نفسه سوغت لقضية الدين على أن السلطان حاكم به، ثم سوقت الفكرة في الأوساط الشعبية أن "المُلك" حارس للدين، وأن العلماء في صراع مع هذا الحارس.

الشاطبي ت 1338م تربوي مبكر:

اتجه أبو إسحق إبراهيم بن موسى في وقت – مبكر نسبياً – إلى علم ما زال عند العرب في طور النقل، بل النقل الميكانيكي، ولم تتأسس

له أصوله التجريبية حتى الآن وهو علم التربية، وقد كتب مؤلفه المشهور "الموافقات في أصول الأحكام" حث فيه الناشئة على أن يتوجهوا توجهاً مهنياً، ففي القرن الرابع عشر الميلادي كان العرب قد دخلوا طور ما بعد بغداد 1258 ودخلوا عالماً من الهزائم على الصعد المختلفة، من هزيمة الدولة المركزية إلى هزيمة العقل أمام النقل، إلى ضعف السلطات المحلية، ومن هنا كانت دعوة الشاطبي للعمل لها ما يُسَوِّغها، فقد ربط الرجل بين ضرورة العناية بالغرائز والميول والاستعدادت التي فُطر عليها كل صبي – وأنه بتلك - أعد للمهنة التي يصلح لها، ومن اللافت للنظر أن الشاطبي انطلق من الفقه واللغة، إلى التجديد في الفكر الإسلامي، والتجديد فكرة لا يمكن أن تتوطن إلا بتأصيلها في الأجيال الناشئة، وهذا ما يفسر اهتمامه بالتربية والتعليم، والاهتمام المذكور يُقصي تركز المعرفة العربية حول المسائل السلطانية، بل يحفر أركيولوجياً للانقلاب عليها ،ومما أثر عنه مطولته "الشاطبية " التي تربو على ألف ومائة وثلاثة وسبعين بيتاً ، محاولاً خلالها اختزال كتاب " **التيسير**" وعنونها بـ " حرز الأماني ووجه التهاني " لتغدو عمدة قراء زمانه – كما يروي ابن خلكان في وفياته ط محيي الدين – 510 ، ولا تعدو أن تكون شعراً تعليمياً في القراءات على غرار ألفية ابن مالك في النحو ت 1274 م ،وهذا التوجه كان له غرض استراتيجي مؤداه إعادة بناء الجيل خارج منظومة السلطة ، ويبدو أن الشاطبي قد أفاد من سابقه "الزرنوجي"

برهان الدين الزرنوجي ت 1200م

في كتابه الذي استعاد شهرته مع اهتمام العالم المعاصر بعلم التعلم ، وقد ترجم إلى اللاتينية تصوره عن علم التعلم الإسلامي، وهو "تعليم المتعلم طريق التعلم" وقد اقترب فيه من الطرائق الحديثة، ولكن على شكل نصائح تُسدى للمعلم ليقوم بتطبيقها على المتعلم، واللافت في هذه النصائح أنها ابتعدت عن المؤثرات السلطوية بنسقيها: السياسي والديني، وأهم النصائح هي: "المذاكرة، المناظرة، التأني، التأمل، التكرار الموزع على أيام السنة على أنَّهُ أهمُّ وسيلة للحفظ، وعلى رغم حصر هذه النصائح في التعلم، إلا أنها تخفي ما تخفيه من أواصر واصلة مع مسألتين: الآداب السلطانية والتصوف، فقرابتها من تلك الآداب "النصيحة" والنصيحة السلطانية تحكمها "جدلية الأدنى والأعلى" أما النصيحة التربوية فتحكمها جدلية من "الأعلى إلى الأدنى" وأما قرابتها من التصوف فتبدو في امتداد الحدود المفتوحة للمفاهيم التي تشبه "المجاهدة" ولكن على طائل.

ومن الواضح أن المناخ الزرنوجي يعايش المناخ الرشدي – فابن رشد ت 1198 ، كان قد عمق الاتجاه العقلاني في الفلسفة العربية الإسلامية، وأوضح من جهة أخرى حدود الدين وحدود العلم، وبهذا الاتجاه العقلاني المتميز وضع – إلى جانب منهجية الغزالي النقلية – منهجه النقدي، فازدوجت الدروس الفلسفية ليجد الشاطبي فرصة للبحث عن اتجاه ثالث وهو الاتجاه الواقعي – العملي.

من الفضاء الديني إلى الفضاء السياسي:

لم يظهر وعاظ السلاطين في العصر الأموي ظهوراً لافتاً، ولم يُشكلوا ظاهرةً، والأمر عائدٌ – كما يرى أحمد أمين – إلى أن "الأمويين لم يكونوا يتصلون برجال التشريع ورجال الدين، بل قصر الخلفاء أنفسهم على النواحي السياسية من قمع الثورات الداخلية والفتوحات الخارجية وتنظيم شؤون الدولة المالية، وتركوا العلماء يدرسون ويفتون، وعينوا القضاة وتركوهم يقضون بما يرون، كأن السياسة منفصلة عن

الدين، وكأن وظيفتهم سياسية بحتة"[10]. وهذا ما يفسر استفحال الظاهرة في العصر العباسي بسبب المثاقفة الواسعة مع الأمم الأخرى، ونتيجة لتفاعل علم الكلام مع الفقه وتقدم الاعتزال ومشاركة المأمون بوصفه خليفةً بمسألة المعرفة والدولة، والفصل المبكر بين الدين والدولة.

إذا كانت الكتابات السلطانية محكومة بإحدى مرجعيتين هما: الإسلام، والتراث الفارسي في طوره الأزدشيري، فإن الكتابات السياسية التي أنتجها المفكرون العرب منذ فجر النهضة إلى اليوم ما تزال تستقوي بمرجعتين: داخلية وهي المأثورات الإسلامية القديمة والحاضرة، والمرجعية الثانية خارجية مزدوجة: الليبرالية والماركسية، ففي العصر العباسي الأول تنامت المرجعية الفارسية بسبب التفوق الإمبراطوري في بنية الدولة وما ينتج عنها من إنجازات حضارية، وقد أشار إلى هذا أبو نواس وهو يستدعي المدينة الفارسية بديلاً متقدماً على البداوة والنظام الديني العربيين، ومما يدعم هذا الرأي – التفوق الفارسي – إعجاب المعاصرين بالصنائع الفارسية "يقول مؤرخو الفنون الإسلامية: "إن الشعب الإيراني ذو غريزة زخرفية قوية، والصانع الإيراني لا يقنع في منتجاته بنصيب قليل من مجال الفن"[11].

ومع إشكالية النهضة وأسئلتها الهجينة تطالعنا ثنائية من نوع آخر، لها ما يربطها بمرجعيتي الآداب السلطانية: الإسلامية والفارسية، هما: **العلمانية** التي بشّر بها شبلي شميّل وفرح أنطون 1847 – 1922، **والتوفيقية** التي أنتجها المصلح الديني الشيخ محمد عبده 1849 – 1905، إلا أن الثنائية تلك لم تكن إلغائية، فقد اعترف كل منهما بأن للآخر نصيباً من سلامة الرأي، طالما أن الهم هو "تجاوز التأخر" لكن الموقف من التراث كان كبيراً، فالعلمانيون يرون "الحل بالقطيعة والتجاوز"، والتوفيقيون يرون الحل بـ "الانتقاء".

بينما يرى مهدي عامل "العلماني – الماركسي" "ضرورة فهم مشكلة الموقف من التراث بأنها مشكلة العلاقة بين الفكر في هذه البنية الاجتماعية الحاضرة والفكر السابق عليه في البنية الاجتماعية السابقة"[12].

والذاكرة التاريخية حافلة بنماذج علمية وسياسية، انتظم لها منهج في الفكر السياسي والمسلك القيمي، دفعت حياتها ثمناً لهما، ونذكر بأبي ذر الغفاري ت 652 م وقد اختلف مع الخليفة عثمان، فأبعده إلى الشام قائلاً له: " لقد كثر أذاك علينا"، ليكون تحت رقابة واليها معاوية، وهناك وجه دعوته الصريحة للفقراء، ليشاركوا الأغنياء في أموالهم، ومما جاء في دعوته: " يا أغنياء الشام وياجميع الأغنياء اسمعوا مني، لقد أوصاني خليلي أنه ما ازداد رجل من السلطة قرباً إلا ازداد من الله بعداً، ولا كثرت أتباعه إلا كثرت شياطينه. لقد اتخذتم ستور الحرير ونضائد الديباج وتألمتم الاضطجاع على الصوف والأذري، وكان رسول الله ينام على الحصير ولا يشبع من خبز الشعير. فلا ترضوا أئمتكم بسخط الله "فاضطرب الفقراء فشكاه معاوية إلى عثمان فاستقدمه الخليفة الراشد على ظهر جمل غير مسرج إلى المدينة، ثم نفاه إلى الرَّبْذَة في ضواحي المدينة لا يراه أحدٌ، ولا أحد يراه، إلى أن مات جسده، ولكن روحه عبرت الحدود المكانية شاهداً على أزمنة الاستبداد[13].

ومما رواه الطبري في تاريخه: " أن عمر قال: لو استقبلت من أمري ما استدبرت لأخذت فضول أموال الأغنياء فرددتها إلى الفقراء " يبدو أن هذا المناخ كان سائداً في العهد الإسلامي الأول، لكن أبا ذر استشاط به إلى الحد الأعلى

، ثم استشاطت الخلافة الأموية لتركز السلطة والمال بيديها شاهدة بذلك على عهد آخر جديد .

الدولة العثمانية 1233 – 1909 مشروع قروسطوي مستمر

منذ أن أسس **عثمان** حفيد أرطغرل الدولة العثمانية 1299 في إثر نزاع بين أقطاب العرق الأصفر (مغول – سلاجقة – تاتار – أتراك) وانتصار الأتراك على أنهم الأضعف للتاتار على أنهم الأقوى ، والدولة العثمانية تنتج أدوات الاستبداد وأشكال العنف السلطوي ، وبالمقابل فإنها قامت بتثبيط النزعة العلمية التي سادت في دويلات مابعد دولة الخلافة المركزية ، ونذكر أن الدولة العثمانية منعت تداول مصنف **مسلم** أو طباعته ، لأنه أثبت حديثاً للنبي مؤداه : " الخلافة في قريش " وهذا يعني أن الخلافة لاتكون في غير العرب ، ومع أفول الدولة العثمانية ترثها النزعة الطورانية التركية ، بعد أن تم الفصل بين العرب والترك وإهمال الرابطة الإسلامية ... أقدم العثمانيون الجدد 1916 على إعدام مفكرين منورين عرب في السياسة والوطنية والدين ، ستة في الشام وعشرة في بيروت ، وبهذا الفعل يتم تعاقب الاستبداد بين المرحلتين : العثمانية والطورانية ، على رغم فارق الادعاء الإيديولوجي بينهما ، ومن الجدير ذكره أن الشاعر المهجري رشيد سليم الخوري (القروي) أرخ هذه الحالة ، ومن خلال مطولته يمنح الشعر الإحيائي فرصة كبيرة للامتداد باتجاه القضايا السياسية الكبرى ، ونذكر بمطلع القصيدة التي رددتها الأجيال في التربية والتعليم والسياسة والأحزاب الوطنية

فلتنحن الهام إجلالاً وتكرمة
لكل حُرٍّ عن الأوطان مات فدا

وإذا كنا قد عدنا إلى هذا، التراث "فلم نعد لاستخدام أفكاره أو أدواته في قراءتنا له ، إنما نفكر فيه بمنهجية عصرنا ، هذا العصر ما يزال – إلى حد كبير – محكوماً به ، وأشفع رأيي بما ارتآه المفكر طيب تيزيني "أن يتعامل الباحث مع موضوع بحثه مشروطاً بتاريخيته" فإن الكشف عن عموميتها لا يلغي خصوصيتها زمن إنتاجها.

ومما يجدر ذكره أن مهدي عامل "حسين حمدان" قد اغتيل، بسبب آرائه ومعتقداته وممارساته ، ولكن مقتله "الاغتيال" يختلف شكلياً عن مقتل السهروردي أو عبد الحميد الكاتب أو أبي حنيفة أو أحمد بن حنبل.. لكن المضمون التاريخي لم يختلف، فكم هي القرابة النمطية عميقة ممتدة بين مقتل المفكر الأول ومن تلاه إلى مقتل المفكر حسين مروة تـ 1987 بعد أن قام بمشروع تأسيسي رائد مؤداه: استعادة الموروث العربي الإسلامي من السلفية وإعادة قراءته على أنه مشكلة الحاضر أيضاً، في غاية منه لتعزيز الاتجاه العقلاني، وتوطين المنهج المادي التاريخي أداةً لإعادة التفكير بالماضي والحاضر، والقرابة... هي تصفية الرأي المخالف من قبل المؤسسة الواقعة في نظرية "البعد الواحد".

الهوامش:

1- كتاب البدء والتاريخ، دار صادر، للمطهر بن طاهر المقدسي ج1، ص 63 – 64.

2- محاضرات تاريخية الأمم والملوك – الشيخ محمد الخضري – دار الفكر، ص 49.

3- تاريخ بغداد – ج 13 – ص 398.

4- ابن المقفع، الأدب الصغير والأدب الكبير، ص 36 -79 -111، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980.

5- رسالة الصحابة كما عرض لها أحمد أمين في ضحى الإسلام – ج1

6- للاستزادة راجع في هذا الشأن "تسهيل النظر وتعجيل الظفر".
7- أدب الدين والدنيا ، أبو الحسن علي بن محمد الماوردي – تحقيق محمد فتحي أبو بكر – دار الريان للتراث – الدار المصرية اللبنانية 1988، ط1، ص 167.
8- ضحى الإسلام، ج3، ص 267 - دار الكاتب العربي – 1969.
9- المصدر السابق، ج4 ، ص 138.
10- المصدر السابق، ص 205.
11- زكي حسن – الفنون الإسلامية في إيران – ص 299.
12- أخذنا الشاهد من كتاب "السجال الفكري الراهن – طيب تيزيني – دار الفكر الجديد – ص 160.
13- أبو ذر الغفاري الاشتراكي المطارد – محمد علي الصوري – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ص 82 – 83 – 110 – 1979

□□

قصيدة محمود درويش في مهب الخطابات

□ د. ياسين فاعور*

شكّل الشعر العربي الفلسطيني داخل الأرض الفلسطينية المحتلة ظاهرة فريدة متميزة، منذ البدايات الأولى التي أعقبت نكبة فلسطين، وإنْ كانت امتداداً لشعر ما قبل النكبة. تمثّلت مضامينه، وتسلحت بأدواته، وطوّرتها.

أطلق على هذا الشعر مصطلح الشعر المقاوم وحمل محمود درويش ورفاقه لواء هذا الحركة الأدبية المقاومة "الشعر المقاوم"، ومن هنا اكتسب هذا الشعرُ مجموعةَ صفاتٍ تجلّت في الخطاب الشعري المقاوم الذي يتحدى أعتّى هجمةٍ تُحاول اقتلاع الإنسان الفلسطيني من داره وأرضه، وطمسَ هويته، واستلابَ حقّه.

وكان على الشعراء أن يتصدوا لهذه الهجمة، يُفنّدوا مزاعمَها، ويثبتوا حقّهم، ويردوا كيد هذه الهجمة ليحفظوا الحقّ والأرض والمستقبل.

وإنْ كنّا نحصر بحثنا في شعر درويش، فإنّ هذا لا يعني الانتقاصَ من قدرات رفاقه، لأنّهم شكّلوا معه حركةً أدبيةً شعريةً فريدةً لها سماتُها، ولها أدواتُها. وقد أحدثت سنواتُ المعاناة نقلةً نوعيةً في شكل القصيدة، وجاء المضمون يتلمس الشكل وكتبَ الشعراءُ القصيدة المقاومةَ بأشكالٍ عدةٍ، وافتنُّوا في بنيتها، وقدّموا لنا القصيدةَ الكلاسيكية، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وفي هذه الأنواع جميعها، طالعتنا هذه النهضة الشعريةُ، فكانت حركة بحثٍ دينامي مستمرٍ عن شكل شعريٍ جديدٍ يستوعب هزّةً حضاريةً مستجدةً، أو أزمةً نفسيةً حادةً، أو وقفةَ عزٍ متفائلةٍ، أو دعوة تحدٍ مناضلةٍ.

وكانت أيضاً حركة بحثٍ مستمرٍ عن لغةٍ جديدةٍ تنهضُ على مفرداتٍ حيةٍ وموحيةٍ، هي

* أكاديمي من فلسطين يقيم في سورية.

أحياناً محكيةً دارجةً، نتداولها في أحاديثنا اليومية، وحلقاتِ سمرنا، وهي عبارةٌ معاصرةٌ تستفيدُ من تقنياتِ الشعر الوافد إلينا من الغرب بعد الحرب العالمية الثانية.

أعادَ درويش حضور شعراء فلسطين منذ الثلاثينيات في قصيدةِ "تحدٍّ" من ديوانه عاشق من فلسطين ص4 وهي قصيدةٌ قصيرةٌ تمثّل خطاب التحدّي، تحدّي الغاصب الذي سلب الأرض، وكمّ الأفواه، وشدَّ القيدَ، وكان لا بدَّ من خطابٍ يتحدّى:

"شدُّوا وثاقي، وامنعوا عنّي الدفاترَ... والسجائرْ.
وَضَعوا الترابَ على فمي فالشِّعرُ دَم القلبِ... ملحُ الخبزِ... ماءُ العينِ...
يُكتَبُ بالأظافرِ، والمحاجرِ، والخناجرِ...
سأقولُها في غرفةِ التَّوقيفِ... في الحمَّامِ... في الإسطبلِ
تحتَ السوطِ... تحتَ القيدِ... في عُنفِ السلاسل:
مليونُ عصفورٍ على أغصانِ قلبي يَخلقُ اللحنَ المقاتِل...

في هذا الخطاب الشعريّ مرسلٌ هو الشاعر، هو الإنسانُ الفلسطيني، ومتلقٍّ هو الصهيونيُّ المتغطرسُ، والمعتدي الظالم، ورسالةٌ مضمونُها التحدّي متمثلاً في الصمودِ والثباتِ والمواجهةِ وأدوات هذا التحدي الشعر والقول والمواجهة، والشعر قبلَ كلِّ شيءٍ رسالةٌ، أداةُ قتالٍ فتّاكة، هو "دمُ القلب، وملحُ الخبز، وماءُ العين، يُكتبُ بالأظافرِ، والمحاجرِ والخناجرِ".

وأمّا لغةُ هذا الخطاب فهي عاديةٌ، سهلةٌ، نتداولها، ونرددها في وجه كلِّ ظالم، ضمير مفرد، يخاطب ضمير الجمع، الضمير المفرد هو الإنسان الفلسطيني، وضمير الجمع هو السلطة الصهيونية، وثلاثة أفعال أمر "شدُّوا، وامنعوا، وضعوا" تعكس التحدي، والردَّ المناسبَ على العدوانِ الذي يواجهه الشاعر وشعبهُ متمثلاً في الكبتِ والتضييقِ وكمِّ الأفواه.

وهذا التواصل الذي نعنيه، لا يعني بالضرورة اتباعية، أو تقليدية، بل يوضّح وحدة التجربةِ وأصالتَها وامتدادَها عبرَ الزمن بأشكالٍ مختلفة.

وأتيحَ لدرويش أنْ يحضرَ أُخدوداً في الذاكرةِ الفلسطينيةِ عبْر لَمِّهِ شملَ تفاصيلِ المُعاناةِ والضياع، وكانت قصيدتهُ "طوبى لشيءٍ لم يصلْ" من مجموعته "محاولة رقم 7" ص 293 ـ 308 وهي قصيدةٌ طويلةٌ تتألف من أحدَ عشرَ مقطعاً ـ معادلاً موضوعياً يستوعبُ مدى التحدّي وعمقه:

"المسفحُ أكبرُ من سواعدهم ولكنْ... حاولوا أنْ يَصعدوا
والبحرُ أبعدُ من مراحلهم ولكنْ... حاولوا أنْ يَعبروا
والنجمُ أقربُ من منازلهم ولكن... حاولوا أنْ يَفرحوا
والأرضُ أضيقُ من قصورهم ولكن... حاولوا أنْ يَحلُموا

في الخطابِ الشعريّ مُرسلٌ هو الشاعرُ، ومتلقٍّ هو الإنسانُ العربي /العالمي/ الكون، ورسالةٌ مضمونُها قدرُ هذا الإنسان الفلسطيني في مواجهةِ هذه الهجمةِ الصهيونيةِ، قدرُهُ الذي يُزَفُّ فيه عروساً في عُرْسِ الشهادة لتحقيقِ حقوقِ شعبه في أرضه في الحياةِ الكريمةِ والفرحِ والحلمِ، وحقّهم في الدفاع عن هذه الحقوق.

ولغةُ الشاعرِ هنا لغةٌ شاعريّةٌ، المرسلُ هو الشاعرُ يقصُّ بضمير المفرد الغائب "هو" يتحدثُ عن شعبه بضمير الجمع الغائب "هم" مُسهِباً في عرض معاناتهم، يكررُ لقطة "دمهم" في صدرِ ثلاثةِ مقاطعَ ليؤكّد من خلالها ضريبةَ الحقِّ الذي يدافعون عنه، وهذه الضريبة هي الدم

الفاني، وهم يطلبون الموتَ لتوهبَ لهم الحياة، وهم يزفون الشهيد في عرس الشهادة، وهو يشدُّ على أياديهم مهنئاً في عرسِ الشهادة بعبارةٍ تبدو قليلةَ الاستعمال في اللغة المتداولة "طوبى" في مقطعين، وفي المقاطع المتبقية يتابع القصَّ في تسويغ تضحياتهم، وتأكيد صمودهم.

وفي معركة طمس الهوية، واقتلاع الإنسان الفلسطيني من أرضه تطالعنا قصيدة "بطاقة هوية" أولى قصائد مجموعته "أوراق الزيتون" ص 131 ـ 135 ـ وهي المجموعة التي درسنا من خلالها مفهوم الثورة في شعر محمود درويش 1984 ـ وهي قصيدةٌ مؤلفةٌ من ستةِ مقاطعَ متساويةٍ، ابتدأت المقاطع الخمسةُ الأولى بفعل الأمر "سجِّلْ"، وابتدأ المقطع السادس بعبارة "إذن سجِّلْ".

في الخطاب الشعريِّ مرسِلٌ هو الشاعر، ومتلقٍ هو المعتدي الصهيوني، الذي ينكرُ هويةَ الإنسانِ العربيِّ الفلسطينية، ورسالة تبدو صرخةً قويةً "سجِّلْ" موجهة إلى معتدٍ متغطرس، صرخةً لا تعرف الضعفَ أو الخوف:

"سجِّلْ! أنا عربي
أنا اسمٌ بلا لقبِ
صبورٌ في بلادٍ كلُّ ما فيها
يعيشُ بفورةِ الغضبِ
جذوري... قبل ميلادِ الزمانِ رستْ
وقبلَ السرو والزيتون
..وقبل ترعرعِ الشعبِ.
أبي... من أُسرةِ المحراث لا منْ سادةٍ نُجُبِ
وجدِّي كان فلاحاً بلا حسبٍ.. ولا نسبٍ!
وبيتي، كوخُ ناطورٍ من الأعوادِ والقصبِ
فهلْ تُرضيك منزلتي؟ أنا اسمٌ بلا لقبٍ!"

مضمونُ هذه الرسالة بطاقة هوية هذا الإنسان الفلسطيني في شحمه ولحمه ولونه، الذي عاش في هذه الأرضِ العربيةِ منذ آلافِ السنين، يعدد بعض صفاته:

"رقمُ بطاقته خمسون ألفاً، وأولادُه ثمانيةٌ وتاسعُهم سيأتي بعد صيفٍ وهو عربي يعمل ليكسبَ رغيفَ أولادِه بعرق جبينه وهو ابنُ هذه الأرضِ ورثها أباً عن جَدٍّ وامتدت جذورُه فيها، وهو إنسانٌ يحبُّ الناسَ ولا يعتدي على أحدٍ، ولا يسمح بالاعتداءِ عليه فانتقامه شديد"

ولغةُ الشاعر هنا واضحة تتسم بالتقريريةِ الواثقةِ، المرسلُ /الشاعرُ

يأمرُ من يحققُ معه مُنكراً وجودَه وحقَّهُ، تغلبُ على الخطاب لغةُ الوعدِ والوعيد، يستبدلُ فيها الشاعر المواقفَ من مُحقِّقٍ معه إلى مقررٍ، ومن مستضعفٍ كما ينظُر إليه العدو إلى قويٍ غاضبٍ يأكلُ لحمَ مغتصبه، مرسلٌ ومتلقٍ، مُحَقَّقٌ معه يتحوَّل إلى آمرٍ يدافع عن حقِّه ويثبتُ هذا الحقَّ والهوية، كما يثبتُ إنسانيته وما يتصفُ به، وأنَّه لا يسكت على ضيمٍ وأحفاده سيتابعون مسيرة نضاله إلى أن يعودَ الحقُّ إلى أصحابه.

ومسيرةُ النضالِ قديمةٌ متجددةٌ ومتطورةٌ، والشِّعرُ عنده قتالٌ وتحدٍّ "لم نكنْ نكتبُ أشعاراً ولكنَّا نُقاتل"

وفي هذا الموقفِ يبدو الخطاب الشعريُّ، خطابَ مقاومةٍ في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني"، من ديوان الشاعر "يوميات جرح فلسطيني" ص 383 ـ 397، وهي قصيدةٌ أهداها للشاعرةِ فدوى طُوقان بعد لقائها بشعراءِ الأرض المحتلةِ في مدينةِ حيفا بعد نكبة حزيران، حيثُ ألقتْ قصيدتها "لن أبكي"، من مجموعةِ الشاعرةِ "الليلُ والفرسان" الأعمال الكاملة ص 511 ـ 517.

وخطابُ حوارٍ وإثباتِ حقائقَ "الالتحام بالوطن، المقاومة، اللقاء، المنافي، الشهادة،

التحررُ من الشكوى والألم، عشقُ الأرض، تفنيدُ مزاعم العدو وفضحُ ممارساته، الانتفاضةُ لاسترداد الحق.

"آن لي أنْ أبدلَ اللقطةَ بالفعلِ، وآنَ لي أنْ أُثبتَ حُبِّي للثرى والقُبَّرَه.

فالعصا تفترسُ القيثارَ في هذا الزمان

وأنا أصغرُ في المرآةِ، مُذْ لاحت ورائي شجرة"

وقصيدتُهُ هذه طويلةٌ تتألف من أربعةٍ وعشرينَ مقطعاً اتخذت شكل مذكراتٍ يوميةٍ، إذن الخطاب الشعري مذكراتٌ يومية، اتسمت بالعبارات الموجزة الموجبة، عبّرت عن المأساة ردٌّ على قصيدة فدوى طوقان التي تُعبّر فيها عن حبّها وتقديرها لشعراء الأرض المحتلة، بكتْ وأبكتْ، وتذكرت الأهلَ الذين هُجّروا وتساءلت عن الأخبارِ وساءلتِ الديارَ عن أخبارها وأخبار أهلها، وقفةٌ طلبيةٌ عصرية، ولم تجدْ في الديار إلاّ غريبَ اليد واللسانِ يَعيثُ خراباً فيها، جاءت تأخذُ قطرةَ زيتٍ لمصباحها، تقفُ مع الشعراء وقفةَ صمودٍ تزرعُ قدميها في أرضِ الوطن.

فالشعراءُ في حلٍّ من التذكارِ، والوقتُ وقتُ جدٍّ وعملٍ والالتحامُ بالوطنِ حتميةٌ لا انفصامَ منها، والشعراءُ لم يتخاذلوا طيلةَ عشرينَ عام مضت، بل كانوا في مواجهةٍ مستمرةٍ "نحن لا نكتبُ أشعاراً ولكنّا نُقاتلُ"، وصوتُ الشاعرة "سكينٌ وجرحٌ وضماد"، والشهيدُ فارسُ الوطنِ "غادرَ الكوخَ فتىً، ثمَّ أتى، لمّا أتى وجهَ إله!"

والأرضُ خصبةٌ تَعِدُ بموسمٍ وافرٍ، والذين ضَحّوا في سبيلها جعلوا من الشاعر قذيفةً، والوطنُ ليس حقيبةً والشاعرُ ليس المسافرَ ولغةُ الشاعر (صوتُ خريرِ الماءِ في نهر الزوابعْ، ومرايا الشمسِ والحنطةُ في ساحة حرب)، يقول لها كلمة لم يقلها بعد "فالظلُّ على الشرفة يحتلُّ القمر، وبلادي ملحمةٌ، كنتُ فيها عازفاً... صرتُ وتر" والعدوُّ الصهيونيُّ دائب البحثِ ليقلب الحقيقة في حين أنَّ الشاعر لا يكترثُ بمسعى هذا العدو، والشاعر مطمئنٌ لحقّه "أزرعُ أشجاري، على مهلي، وعن حبي أغنّي". والشاعرُ هو المقتولُ والمولودُ في هذه المواجهةِ والعدوُّ غيمةُ صيفٍ عابرةٌ، وقد حَانَ الوقتُ لإبدالِ الكلمةِ بالفعلِ.

امتزجت المرأةُ أو الحبيبةُ في شعرِ محمود درويش امتزاجاً كاملاً بالوطنِ والأرضِ، وأصبحَ الغزلُ في إحداها هو الغزلُ بالأخرى، وحبُّ إحداهما هو حبٌّ للأخرى، وعند محمود درويش تبدو هذه الخصوصيةُ أكثرَ سُطوعاً في هذه العلاقة التزاوجيةِ بين الوطنِ والحبيبةِ والشعرِ، وهي بجوهرها علاقةٌ توحدٍ من حيثُ موقعُها في شبكةِ علاقاتِ الذاتِ الشاعرةِ بالعالم؛ عالمِ الإنسان والطبيعة أم عالمٍ يشعُّهُ الإنسان والطبيعة في الذهنِ من صورٍ ومفاهيم، وغنائيّتهُ دافئةٌ تلتحمُ بالحنينِ إلى الوطنِ والأهلِ فتغدو القصيدةُ نقشاً على الجسدِ وحَفْراً في القلب.

"في البالِ أُغنيةٌ

يا أختُ عن بلدي

نامي لأكتُبَها

نامي لأحفرَهَا

وشماً على جسدي"

(سقوط القمر ـ العصافير تموت في الجليل) ص 456 ـ 459

شكّلت الغنائيةُ أساسَ شعريتهِ الأولى، واندمجت هذه برومانسيةٍ مُعذّبةٍ لم يُتحْ لها أنْ تأخذَ مداها حينَ أطلَّ على المشهدِ المعقدِ الذي يُحيطُ به في ظلِّ الاحتلالِ، وظلّت الغنائيةُ المستندةُ إلى ضميرِ المتكلمِ والحكي عن عذاباتهِ سمةً بارزةً، وتمرّس في الغنائيةِ التي أكسبت الشعرَ شفافيةً، وأكسبت الشاعرَ قدرةً فائقةً على تحويلِ الصورةِ الشعريةِ إلى شهادةٍ دافعةٍ على

مرحلةٍ تاريخيةٍ، ونلحظُ في ذلك في قصيدته "عائد إلى حيفا".

وكما طوَّرَ الصورةَ الغنائيةَ، ورسَّخَ الصورةَ الشّعريةَ الواقعيةَ في أواخرِ الستينيَّاتِ ومطلعِ السبعينيَّاتِ، ورسمَ مع رفاقه ملامحَ الشعرِ الحزيراني التي تميَّزت بالإحساس بعنفِ الفاجعةِ، أسسوا معاً لواقعيةٍ سُلْبيةٍ، بعدَ ذلك تجاوزوا الصورةَ الغنائيةَ إلى الرُّؤيا الغنائية، وتجاوزوا الصورةَ الواقعيةَ إلى الرؤيا الواقعية.

واستلهمَ التراثَ والدينَ والتاريخ، واستخدمَ الرمزَ والأسطورةَ والحكايةَ الشعبية، والمثلَ والأغنية، ليحيطَ بمعاناة شعبه في وأصرَّ على استخدامِ لقطةِ الزمن ليدلَّ على مدى ارتباطنا بالزمن، واستخدم، المكانَ وفوقَه الإنسانُ لتتكررَ التجربةُ الفلسطينية، وتتعاظمُ المأساةُ، وتتلونُ بالألمِ والفاجعةِ.

وأرّخ في قصائدهِ لكلِّ مرحلةٍ من مراحلِ القضية، مُستشرفاً مراحلَ جديدةً، ومختلفةً في حياة الشّعرِ الحديث، فردَّ إلى القصيدةِ اعتبارَها ومكانتَها بعدَ سنواتِ تلكّئها وانفلاتها.

وقصيدتُه في "أحمد الزعتر" تغسلُ الشهيدَ من علائقِ الزمانِ والمكانِ، كما تغسلُ الليلةُ الماطرةُ وجهَ الأرض:

"هو الآنَ يرحلُ عنّا
ويَسكنُ يافا
هو الآن يَخرجُ مِنّا
كما تَخرجُ الأرضُ من ليلةٍ ماطرة
وينهمرُ الدَّمُ منه
وينهمر الحبرُ منّا
"ديوان أعراس ص 467"

وأعادَ للشّعرِ دورهُ في رَصْدِ الحدثِ وتدوينه، وتحويله إلى شاهدٍ على حقبةٍ انتهت وأخرى بدأت، فجاءت قصيدةُ "أحمد الزعتر" نشيداً لأحمدَ المنسيِّ بين فراشتين، وهو نشيدُ موجةٍ "ليدين من حجرٍ وزعتر"، لثباتِ شعبٍ واستمرارِ نضاله، وفي هذه القصيدةِ صوتانِ أساسيان، صوتُ الشاعرِ وصوتُ أحمدَ الزعتر، وكلاهُما يروي قِصةً متكاملةَ الأجزاء، وأحياناً يمتزجُ الصوتانِ على تخومِ بعضِ تلكَ الأجزاء، فيستفيدُ درويش من تقنيتِهِ هذه مما تمنحهُ تنويعةً فنلةٍ مُتكررةٍ في ثنايا القصيدة من مصالحة نقيضين ثُمَّ طمأنينة نفس:

"مَضَتِ الغيومُ وشرّدتني
وَرَمَتِ معاطِفَها الجبالُ وخبَّأتني
أنا أحمدُ العربي
فَلْيَأتِ الحصار جسدي هو الأسوارُ
فَلْيَأتِ الحصار
وأنا أُحاصِرُكُم... أُحاصِرُكُم
وصدري بابُ كُلِّ الناسِ
فليأتِ الحصار"

ويتوحدُ صوتُ الشاعر بصوت المحاصَر:

"فاذهبْ عميقاً في دمي اذهبْ براعمْ
واذهبْ عميقاً في دمي اذهبْ خواتمْ
اذهبْ عميقاً في دمي اذهبْ سلالمْ
يا أحمدُ العربيُّ قادمْ
واذهبْ إلى دملِ المهيأ لا تُشارِكْ
واذهبْ إلى دميَ المُوحّدِ في حصارِكْ"

أحمد الزعتر - أعراس ص 469 - 494

وقصيدته مُطوَّلةٌ يبدو فيها الخطابُ الشعريُّ ملحمةً بطولة، تتداخلُ فيها الأصواتُ؛ الشاعرُ يخاطبُ أحمد الزعتر يَحثُّه على الصمود، يعيشُ معه الحصار، ويتوحَّدُ معه في مُخاطبةِ العدو،

يتحدّى معه العدوّ والحصارَ، وأحمد الزعتر يُخاطبُ، يُقدِّمُ نفسَهُ للآخرين، يُقارعُ العدوّ ويتحدّاهُ، ويتكاملُ الخطابُ الشعريُّ في دعوةٍ صريحةٍ تهزُّ الضميرَ العربيَّ والعالميَّ، ويحملُ بشائرَ الغدِ في ثورةٍ عارمةٍ تتوحّدُ فيها طاقاتُ الشعبِ وقدراتُه لإزالةِ العدوانِ ومسحِ آثارِه.

وفي مرحلةٍ لاحقةٍ تَوَاشَجَت الغنائيةُ مع السردِ والقصِّ وتعدّدتِ الضمائرُ وصولاً إلى الملحمةِ في "أحمد الزعتر ومديح الظلِّ العالي، ولماذا تركتَ الحصانَ وحيداً"، وهي المرحلةُ التي غطّى فيها الخطاب الجهريُّ للصوتِ القائلِ في قصائدها كلّها على تنامي شعريته لصالح صُراخٍ متألمٍ سيتخافتُ لاحقاً إلى أنْ يصلَ إلى الصَمْتِ، صَمْتِ البحرِ الزاخرِ بكلِّ أنواعِ الكلامِ، لكنّه لا يصرخُ بله لا ينطقُ، ومثالُ ذلك قصيدتُه "عندما يبتعد" خاتمة مجموعته "لماذا تركت الحصان وحيداً" التي يخاطبُ بها الغريبَ المحتلَّ، ويتحدثُ عنه في الوقتِ نفسه:

"هذا الكلامُ الذي كانَ في ودِّنا أنْ نقولَ له، كانَ يسمعه جيِّداً جيِّداً ويُخبئهُ في سعال، ويُلقي به جانباً، ثم تلمعُ أزرار سترتِهِ عندما يبتعد..."ص 168.

وفي قصيدته /مجموعته "مديح الظلِّ العالي" نلحظ الامتداد السردي الطويل غنائية تصلُ إلى حدِّ الإنشاد المفتوح على حقولٍ دلاليةٍ لا يرتقيها إلاّ الإنشاد الدرامي ذو العقلانيةِ الوجوديةِ وبالأفقِ الإنساني الذي يأخذ بالاتساع:

"هَلْ كانَ مِنْ حقّي النُّزولُ مِنَ البنفسجِ والتوهج في دمَاي؟
هَلْ كانَ مِنْ حقّي عليكِ الموتُ فيكِ لكي تصيري مَرْيَماً
وأصيرُ ناي؟
هَلْ كان مِنْ حقّي الدفاعُ عنْ الأغاني، وهيَ تلجأُ من زنازين

الشعوبِ إلى خُطَاي؟
هَلْ كانَ لي أنْ اطمئنَّ إلى رؤاي، وأنْ أُصدِّقَ أنَّ لي قَمَراً تُكوِّرُهُ يَدَاي؟
صَدّقْتُ ما صَدّقْتُ، لكنّي سأمشي في خُطاي" ص 43

بدأ محمود درويش مسيرتَهُ من الخطاب اليومي العادي، حيثُ التربةُ الأولى للقصيدةِ الأوالية، وهذا ما لاحظناهُ في قصيدته "بطاقة هوية"، وارتقى في خطابه مع تقدم مسيرته، وبدا لنا ذلك واضحاً في قصيدته "يوميات جرح فلسطيني"، ولم تمتد مساحةُ مسيرته طويلاً حتى ارتقى إلى مصافِّ الأبعادِ الإنسانيةِ الكونيةِ في مجموعته "لماذا تركت الحصان وحيداً 1999"، حيث السيرةُ سيرةُ الفردِ والمجتمعِ والأماكنِ والتاريخ.

وفي مرحلةِ الثوريةِ سياسياً الملحميةِ شعرياً، تطالعنا قصيدةُ "أحمد الزعتر" من ديوانه "أعراس 1977"، وهي قصيدةٌ ملحميةٌ تتداخلُ فيها الجملُ الشعريةُ القصيرةُ ذاتُ الإيقاعِ السريعِ، وهي السمة المميزة لأسلوبه.

وقصيدةُ "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" من مجموعته "أحبك أو لا أحبك 1972" تتميزُ بالسردِ ذي الجملِ الأطولِ الذي يفتح على القصِّ والحكي والدراما وصولاً إلى الجو الملحمي.

تتعددُ الضمائرُ في دراما ملحمة "أحمد الزعتر"، حتّى إننا نجد غابةً من الضمائرِ التي تُحيل إلى حقولٍ دلاليةٍ واسعةٍ، كما نجدُ غلبةَ أسماءِ الفاعلينَ على أسماءِ المفعول، ولذلك دلالاتٌ إيجابيةٌ تُظهر إرادة الفعل والمبادرة وإدارة الحدثِ وتوجيهَه وتطويرَه، ليحقق أهدافَ الشاعرِ البعيدةَ في الصمودِ والتحدّي والمواجهة.

كما نجدُ تنوعاً في الزمنِ يفتحُ بابَ السردِ والحَراكِ على مصراعيه، ومن بابِ المكانِ إلى

التاريخ (الزمن) عبرَ المدنِ ذاتِ البعدِ الرمزيِّ في التاريخ. فالزمانُ والمكانُ مفهومان نظريان لا ينفصمان، ونجد في موضوعةِ المكانِ أمكنةً قارةً، وأمكنةً عابرةً غيرَ ثابتةٍ، ومنَ الثابتِ والمتحولِ في المكانِ والجغرافيا ينشأُ جدلٌ درا ميٌّ مكانيٌّ يسيرُ في قلبِ الجدلِ الدراميِّ السردي.

وإذا كانت قصيدة (أحمد الزعتر) ملحمةً مكتملةً في قصيدةٍ واحدةٍ، فإننا نجدُ الملحمةَ تتوزع في مجموعةِ "لماذا تركت الحصان وحيداً" توزيعاً لا يجعلُ منَ القصيدةِ الواحدةِ ملحمةً بحدِّ ذاتها، وإنَّما قطعةَ فسيفساءٍ تتجاورُ مع القطعِ الأُخرى فتخلقَ الملحمة.

وتقسيم الشاعر ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" إلى ستةِ أبوابٍ تقسيمٌ هادفٌ، تتجاورُ قصائدُ البابِ الأولِ "أيقونات من باب المكان" في فسيفساءٍ تحتَ دلالةِ المكانِ "تشظي المكان" والشاعرُ يكتبُ سيرةَ المكانِ من ذاكرةٍ لا تَنْسَى:

هـلْ تَعـرفُ البـيتَ يـا ولـدي؟

مـثلما أعـرفُ الـدربَ أعـرفه

يـاسمينٌ يُطَـوِّقُ بـوابةَ حديـد

ودعساتُ ضوءٍ على الدرجِ الحجري

وعبَّادُ شمسٍ يُحدِّقُ فيما وراءَ المكانِ

ونَحْلُ اليفُ يُعِـدُّ الفطـورَ لِجَـدي

علـى طـبقِ الخيـزرانِ

وفي باحة البيتِ بئْرٌ وَصَفْصَافَةٌ وَحِصَان

وخلـفَ الـسياجِ غَـدٌ يتـصفحُ أوراقَـنا"

قصيدة إلى أخرى وإلى أخرى ص 43 ـ 44

وتتنوعُ الانكساراتُ النفسيةُ في الباب الثاني "فضاء هابيل" وَتُطِلُّ الأسئلةُ الوجوديةُ:

"الأنبياءُ هنا يَعْبُرون

ويُنْصِتون لصوتِ إسماعيلَ يُنْشدُ يا غريبُ

أنا الغريبُ وأنتَ مثلي يا غريبَ الدَّارِ

عُدْ"

وَيُحلِّقُ درويش في الأسطورةِ، من أسطورةِ الغُرابِ في قصةِ هابيلَ، إلى أُسطورةِ العَنْقاءِ، إلى أسطورةِ الحوريةِ التي يوافقُ اسمُها اسمَ والدةِ الشاعرِ.

وَيُلَخِّص الباب الثالث "فوضى على باب القيامة" قصةَ النزوحِ الكبيرِ الذي ذَهلت فيه الأمُّ عن وليدها:

"هـل تتذكـرين... طـريقَ هجـرتنا... إلى لبـنان...

حيثُ نَسِيْتني...

وَنَسِيْتِ كيسَ الخُبزِ"

(تعاليم حورية ص 77).

ويبدو البابُ الرابعُ مختبراً للتفاعلِ بينَ المونولوج باعتباره شرفةً مفتوحةً على كوامنِ النفسِ.

"ولكنني... مُذْ وجدتُ القصيدة، شَرَّدْتُ نفسي وساءَلْتُها: منْ أنا؟... منْ أنا؟

(تدابير ص 102).

ويتمازجُ المونولوجُ في قصيدةِ "من روميات أبي فراس الحمداني" بينَ ضميرِ المفرد وضميرِ الجمع:

"ثمَّةَ أُمٌ تعاتبُ سجَّاننا:

لماذا أَرَقْتَ على العُشْبِ قهوتنا... يا شقي؟

(ص 103 ـ 103)

كما يختلطُ المونولوجُ الجماعيُّ في الديالوج في وحدةٍ لا يتميزُ أَحَدُهُما عن الآخر في قصيدة "من سماء إلى أختها ص 107).

"تَـركْنَا طُفُولَتَـنا للفراشـةِ

حـينَ تـركنا علـى الـدرجاتِ قلـيلاً

تــــركْنَا طُفولَتَـــنا للفراشــــة

حينَ تركنْا على الدرجّاتِ قليلاً من الزيت

لكننا نَسينْا تحية نعناعنا حولنا

وَنسينْا السلامَ السريعَ على غدِنَا بعدنا"

ويُسَخَّرُ الباب الخامسَ للحب، وتمتزج فيه اللحظات الرومانسية بأعمق رموز الأسطورة، وقصائدُ هذا الباب ضَمَّت لحظاتٍ مشحونةٍ عندما يلتقي الغريب بأنثى.

"مَنْ أنَا بَعْدَ عينين لوزيتين؟ يَقولُ الغريب
مَنْ أنَا بَعْدَ مَنْفَاكَ فيَّ؟ تقول الغريبة
إذنْ، حَسَناً فَلْنَكُنْ حذرَيْن لئلاً
نُحرِّكَ ملحَ البحارِ القديمةِ في جَسَدٍ يتذكّرُ
كانَتْ تُعيدُ له جَسَداً ساخناً
وَيُعيدُ لها جَسَداً ساخناً"
"ليلٌ يفيض من الجسد ص 130".

وَيُلَخِّصُ البابُ السادسُ حوار الذاتِ في التعبير عن معاناتها، وفي المرافعةِ عن حقوقها، وافتقادِ كُلِّ شيءٍ، وخسارة كُلِّ شيءٍ حتى الاسم:

صَعِدْنَا على شَاشَةِ السينما
باسمينَ، كما يَنْبَغي أنْ نكونَ على
شاشةِ السينما، وارْتَجَلْنَا كلاماً أُعِدَّ
لَنَا سلَفاً، آسفين على فُرْصَةِ الشهداءِ الأخيرة
ثُمَّ انحنينا نُسلِّمُ أسماءَنا للمُشاةِ على الجانبينِ
وَعُدْنَا إلى غَدِنا ناقصين...
"خلاف غير لغوي مع امرئ القيس ص 155"

ولا نستطيعُ أنْ نختم مقاربتنا هذه قبل أن نشير إلى الصورة الفنية عند درويش. فقد قدَّمَ الصورة البسيطة عندما تحدَّث عن جزئيات محددة، وأحياناً كثيرة كان يُشكل الصورة المركبة من هذه الصور البسيطة وذلك بهدف توليد شحنة عاطفية أو فكرية أكثر تعقيداً. وبهدف الوصول إلى الصورة الكلية في بناء القصيدة لجأ الشاعر إلى أساليب متعددة في أشكال القصيدة:

أ ـ البناء الدرامي "القصصي ـ الحواري" (قصيدة عن إنسان مجموعة أوراق الزيتون ص 142 ـ 143).

ب ـ البناء المقطعي "اللوحات" (قصيدة نشيد ما ـ مجموعة أوراق الزيتون ص 140 ـ 141).

جـ ـ البناء الدائري "قصيدة بطاقة هوية" ص 131 ـ 135 مجموعة أوراق الزيتون.

د ـ البناء اللولبي "قصيدة رباعيات" مجموعة أوراق الزيتون ص 235 ـ 242.

وقد بلغت قصيدة درويش ذروتها في البناء الدرامي حيثُ ترتكزُ القصيدةُ على الحوارِ والسردِ بهدفِ تجسيدِ الصراع والحركةِ، فتقتربُ الصورةُ الشعريَّةُ من المشهدِ المسرحيِّ "قصيدة حُجْرةِ العنايةِ الفائقة" وشُحنت بالإيحاءِ بالرمزِ مفرداً ومركباً وكلياً، مصادرةَ ذاتيةً وجماعيةً، تراثيةً وأسطوريةً ودينيةً وتاريخيةً وأدبيةً وشعبيةً، وقد تحوي القصيدةُ عدةَ رموزٍ بسيطةٍ، فتأتي القصيدةُ رمزاً مركباً غنياً بالإيحاءِ والدلالة.

وقد يغبشُ التراثُ بإبراز رموزه على جميع منازعها ومشاربها فتُرَسِّخُ القصيدة واقعاً إيحائياً متميزاً.

وقد نجح درويش في مزج البحور الشعرية أحياناً، وفي توظيف التفعيلة الشعريَّة أحياناً أخرى. وموسيقاه تنسابُ غنائية حالمةً رومانسية، تتداعى فيها الصور من خلالِ رويٍّ منفلتٍ، وآخر منضبطٍ، فتسيرُ القصيدة باتجاه مصالحةٍ غبَّ نزاعٍ داخليٍّ خفيٍّ أو واضحٍ، وقد توظف الموسيقى لتُشيعَ جواً مأساويًّا لا يخلو من الحنين والشوق.

وتبقى قصيدةُ درويش إيماناً راسخاً بزوالِ الاحتلال، وبحثاً دائماً عن هويةِ الوطن، وصياغةً متكررة لمفهوم الالتزام، ونضالاً ثابتاً في سبيل الحرية عبر استلهام التاريخ والتراث.

□□

أفكار في الأدب

❑ محمد سليمان *

1 ـ رحلة التعلم والإبداع:

كل الكتاب والمفكرين يمرون برحلة تعلم قبل الدخول إلى مرحلة الإبداع. وهذا ما يقوله الناقد الإنكليزي فراي "لا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا يمكن إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى"، وهذه المقولة تنطبق على كل جوانب الإبداع من أدب وفكر وفلسفة وعلم.. وسوف نلقي الضوء على أربع شخصيات في رحلة التعلم والإبداع.

1 ـ تشيخوف:

يقول الناقد فرانك أوكونور في كتابه الصوت المنفرد "كان تشيخوف متأثراً بعمق، ولسنوات عدة، بموباسان، ولأنه لم يكتشف جماعة مغمورة لنفسه خاصة، فقد استولى على جماعة موباسان وحاول أن يعالجها بطريقته الخاصة". ويبدو أن تشيخوف لم يستول على الجماعة المغمورة لموباسان، بل استولى على الجماعات المغمورة للكتاب الروس في طريقه نحو الإبداع. ففي كتاب جيورجي بيردنيكوف "أنطون تشيخوف في معترك الفكر والإبداع"

يرصد الناقد تأثر تشيخوف واستيلاءهُ على الجماعات المغمورة للكتاب الروس نذكرهم بحسب عناوين فصول الكتاب "تشيخوف وشدرين، تشيخوف وتورجنيف، تشيخوف وكورولينكو، مشكلة التشاؤم ـ تشيخوف وغارشن، تشيخوف وتولستوي ـ فكرة الحب الكلي". وقد حاول تشيخوف أن يستفيد من جماعات الكتاب الآخرين المغمورة ويصهرهم ضمن رؤيته الإبداعية لخلق قصته التي امتلأت بمضمون جديد أكثر عمقاً واتساعاً. ومعروف أن تشيخوف، حين أعاد أعماله للنشر في فترة النضج أبعد القصص التي لم يرض عنها، وأعاد النظر

* باحث وقاص من سورية.

في قصص كثيرة بحسب رؤيته الإبداعية التي انطلقت من اهتمامه بسيكولوجيا الناس مأخوذين في ظروفهم الاعتيادية المعاشية.

2 ـ تودوروف:

لقد كتب تودوروف كتاباً عن رحلة التعلم بعنوان "نقد النقد ـ رواية تعلم". والكتاب سيرة ذاتية عن رحلته على طريق التعلم والإبداع. والكتاب يتناول النقاد الذين تعلم منهم تودوروف النقد، وتركوا أقوى التأثير في نفسه "لقد اخترت أولئك المؤلفين الذين شعرت بأن لهم الأثر الأقوى في نفسي.. فبعض المؤلفين الذين أتحدث عنهم أقرب إلى اليوم من سواهم، وهذا أمر لا يمكن دحضه، إلا أنهم جميعاً أثاروا حماستي، في لحظة وأخرى، ولا أزال معجباً بهم جميعاً". وهؤلاء النقاد هم "الشكلانيون الروس، دوبلن وبريشت، سارتر وبلانشو وبارت، باختين، فراي، إيان وات، بول بنيشو". قبل أن يدخل مرحلة الإبداع. ويقول في كتابه "لقد كنت وما زلت ذلك الرومنطيقي الذي يحاول أن يتصور تجاوزاً للرومنطيقية من خلال تحليل الكتاب الذين تماهيت تباعاً بهم. تندمج إذن الحركة المتكررة في كل فصل بحركة أخرى متدرجة تصل إلى أوجها في النهاية ـ دون أن يكون ذلك تركيباً. بتعبير آخر، ليس ما يلي إلا رواية ـ غير ناجزة ـ عن التعلم".

3 ـ سلامة موسى:

وهو أيضاً كتب كتاباً عن الكتاب والمفكرين والفلاسفة الذي تعلم منهم بعنوان "هؤلاء علموني". الكتاب عن تلك الشخصيات التي أثرت في حياته الإبداعية وأعطته منهجاً يعيش به عيشة الخدمة والكرامة والشرف مع الرضى والتضحية. ومن هؤلاء الذين تعلم منهم سلامة موسى أفكاره "داروين، نيتشه، فولتير، غاندي، شفيتزر، جوته، أبسن، شو، ويلز، ديوي، دستويفسكي، ماركس".

نيتشه وجنونه المقدس يحيل عمره إلى مغامرة فلسفية، ودستويفسكي في حبه الغامر للبشر، وغاندي بالموقف السلبي من الاستعمار، وبرنارد شو ويلز اللذين عرفاه بالاشتراكية الفابية وجعلا أدبه كفاحاً ضد الظلم، وفرويد الذي ساعده على تشريح النفس البشرية، وفولتير الذي اعتمد عليه لتحطيم مثاليات الشرق، وجوته الذي أعطاه النظرة الموسوعية، وداروين الذي أعطاه عقيدته في التطور وأبعده عن الغيبيات، وجون ديوي الذي أعطاه الأسلوب العلمي في حل المشكلات الاجتماعية، وماركس "ليس في العالم من تأثرت وتربيت عليه مثل كارل ماركس"../وكما يقول سلامة موسى "هؤلاء علموني، أكسبوني الحياة الغالية التي عاشوها على القمم إيحاءات كأنها صلوات القلب.. لقد غرسوا في ذهني غراساً صالحة تنمو وتتفرع كأنها نبت ينير خلايا المخ ويسطع أنواراً تقشع ظلام الجهل".

4 ـ هيمنغواي:

في كتاب "سبعة قصاصين أمريكيين"، وفي الفصل المخصص للكاتب أرنست هيمنغواي الذي كتبه فيليب يونغ أن أسلوب هيمنغواي في الكتابة جاء نتيجة رحلة التعلم والإبداع، فقد تأثر هيمنغواي بالكاتب مارك توين، كما أنه مدين بقصصه الأولى إلى الكاتب شيرود أندرسن، وإلى عدد من الكتاب الآخرين (وإن بدرجة أقل) مثل سكوت فيتزجيرالد وجوزيف

كونراد وفورد مادوكس فورد وستيفن كرين وإيفان تورغينيف، وكأمثلة ففي قصته (والدي) وقع تحت تأثير أندرسن. وفي قصته (صبيان أفاقا من سحر الحب) وقع تحت تأثير فيتزجيرالد. وفي قصته (حياة فرانسيس ماكومبر القصيرة السعيدة) تأثر فيها بأفكار الكاتب لورانس، والكاتب ستيفن كرين في قصته (راية الشجاعة الحمراء)، وفي قصته (ثلوج كليمنجارو) وقع تحت تأثير الكاتب أمبروس بيرس ولاسيَّما في موضوع القصة. ويخلص فيليب يونغ إلى "أن تأثير الكتاب الآخرين في كاتب بارز في حجم هيمنغواي ظاهر جداً ويمكن التعرف عليه حتى في أحسن أعماله وأعظمها". ويتابع "لقد صنع هيمنغواي بقوة شخصيته ومهارته الفنية بما استعاره، فأصبح هذا الشيء المستعار مميزاً خاصاً به.. فربما لا توجد أي دولة في العالم تقرأ الكتب الأمريكية ولا تتأثر بأعمال هيمنغواي".

إن رحلة التعلم ضرورية لكل كاتب ومفكر في طريقه نحو الإبداع وكل منهم يختار الأدباء والمفكرين الذين يقدرون على تغيير حياته الفكرية والأدبية، ومعروف أن كلاً من هؤلاء الكتاب الأربعة الذين تكلمنا عليهم أصبح صاحب مدرسة إبداعية.

2 ـ المخطوط القديم:

يختار الكتاب موضوعات أعمالهم الأدبية إما من الواقع ويدخلون عليه الخيال، وإما من الخيال ويدخلون عليه الواقع. لكن كل الكتاب، عامَّةً، يحاولون أن لا يبتعدوا عن الواقع، حتى كتاب الدادائية والسريالية (وقد عَدَّ الرسام السريالي سلفادور دالي أنه لا يمكن التعبير السريالي فنياً إلا من خلال الواقع)، وإذا ابتعدوا عنه مثل كتاب رواية اليوتوبيا فمن أجل تدميره. وهناك من الروائيين من رأى أن الواقع أغرب من الخيال، ويقول دستويفسكي: "أي شيء يمكن أن يكون عندي أكثر خيالية من الواقع". ولا يختلف قول عبد الرحمن منيف عن قول دستويفسكي: "الحقيقة أن الواقع الذي نعيشه في هذه المرحلة أغنى من أي رواية".

إذا اختار الروائيون مادتهم الأدبية من الماضي، فإنهم يختارون تلك المادة التي تلقي الضوء على الواقع المعاصر (الزيني بركات، أعمال نجيب محفوظ التاريخية). وإذا اختاروها مادتهم الأدبية من المستقبل فإنهم يحاولون أن يسقطوا ذلك المستقبل على الواقع المعاصر (العقب الحديدية، العام الأول بعد بياتريس). وحتى رواية الخيال العلمي تنطلق من واقع العلم وآفاقه والواقع الاجتماعي وآفاقه، وروايتهم لا تهرب من الواقع أيضاً.

وفي مصادرهم الأدبية يواجه كتاب الروايات التاريخية أحياناً مصادرهم، وأحياناً يحتالون على تلك المصادر. فالروائي جمال الغيطاني لا يخفي اعتماده على تاريخ ابن إياس في روايته "الزيني بركات"، والروائي بهاء طاهر يعدد مصادر روايته "واحة الغروب" التي اعتمد عليها ليعطي روايته الصدق التاريخي، والروائي أمين معلوف في روايته "صخرة طانيوس" يخترع مصادره التاريخية ليوهم القارئ بصدق أحداث ا لرواية التاريخية. أما الروائي يوسف زيدان فإنه يتهرب من مصادر روايته التاريخية "عزازيل" ويقول إنه وجد مخطوط الرواية في صندوق مطمور تحت الأرض. ولكنه حتى لا يفقد القارئ ثقته بصدق أحداث الرواية يتابع أنه راجع ما جاء في الرواية على مصادر التاريخ، وإن ما جاء في الرواية من أحداث صادقة تاريخياً، فهو مثل غيره من الكتاب لا يريد أن يفقد ثقة القارئ.

وقضية المخطوط الذي يجده الروائي ليتهرب من روايته قديمة جداً، ويقول بول هازار حول رواية الرحلة الخيالية/اليوتوبية في القرن السابع عشر "إن الصيغة لا تتغير: فجميع الكتاب يبدؤون بقصة مخطوط قديم وجد بإحدى المعجزات. ولسنا ندري لأي سبب يفتن هذا الاختراع الخيالي كل كتاب الرواية على الدوام حتى يكرروه، الواحد بعد الآخر، وكأنه شيء جديد دائماً. حتى إن رواية "دون كيشوت" يحاجج على أنها رواية عربية لأن الرواية ليست إلا نسخة طبق الأصل لمخطوط رجل عربي يدعى سيدي حامد.

والطريف أن المخطوط الذي يوجد بمعجزة ما زال يستهوي الكثير من الكتاب والروائيين المعاصرين وكأنه شيء جديد، وهذا ما فعله أنطونيو جالا في روايتيه "المخطوط القرمزي" و "الوله التركي". ففي رواية "الوله التركي" يقول: كتبت هذه الدفاتر بيدها وخطها ـ دسيدريا أوليبان .، وهي القارئة العظيمة والمولعة الجيدة بالكلمات المتقاطعة، وقد احترمت بدقة كبيرة حتى تناقضاتها وبعض التكرار الناتج عن الإهمال وعدم الترابط". وهذا ما فعله أيضاً أدونيس في "الكتاب: أمس المكان الآن" حيث يعتبر الكتاب "مخطوطة تنسب إلى المتنبي، يحققها وينشرها أدونيس". كما أن رواية محمد كامل الخطيب "الأشجار الصغيرة" وجدت في حقيبة ضمن مغلف يحتوي كمية من الأوراق كتب على الصفحة الأولى منها عبارة واحدة هي مشروع رواية، وصاحب الحقيبة هو الروائي الوهمي يوسف طه. ولكن محمد يقتل هذا الإيهام بعد صفحات قليلة ويعلن أنه هو كاتب الرواية. كما أن الروائي علي محمد مرعي في روايته".. لهذا الزمن "يستخدم المخطوط القديم الذي ينسبه إلى العالم النحرير العارف بالله تاج الدين البرقي. وتصل به اللعبة الروائية إلى نشر الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة من المخطوط وخريطة توضح خط سير الأبطال وذلك عن نسخة للمخطوط قام بها العبد الفقير لله غانم رشيد الحسن. ومن الكتاب من يستخدم المخطوط أو أوراقاً عثر عليها مصادفة الكاتب الإيطالي أمبرتو ايكو، وهو يقول في روايته "جزيرة اليوم السابق": لو أردت أن أصنع من هذه القصة رواية، لأثبت مرة أخرى أنه لا كتابة من غير عودة لمخطوط وقع العثور عليه.

3 ـ زمن الرواية/ زمن القصة:

يعدُ الدكتور جابر عصفور أننا نعيش في زمن الرواية وذلك في كتابه "زمن الرواية". وفي مصر أقيم الملتقى الأول للقصة القصيرة الذي تعتبره جريدة "أخبار الأدب" في العدد 851/ 2009 "قبلة الحياة لفن مهمش ـ القصة القصيرة ـ في زمن الرواية". وفي تغطيتها لأخبار الملتقى في العدد 2009/852 يعتبر الملتقى أن القصة القصيرة العربية في أزمة، بعد أن تعالت أصوات في ندوة حول القصة القصيرة عقدت في عمان (دبي الثقافية العدد 2009/54) تقول بقرب انقراض القصة القصيرة، لكن محمد شعير كان له رأي آخر وهو أن فن القصة القصيرة "تم تهميشه طويلاً من جميع من صدقوا فعلاً أننا نعيش في زمن الرواية"، ويعتبر أننا نعيش في زمن القصة القصيرة حتى إشعار آخر. كما أن الناقد سعيد يقطين في ملف خاص عن القصة القصيرة ينتصر، بحسب جريدة "أخبار الأدب" العدد 852 للقصة القصيرة على حساب زمن الرواية، واعتبر الدكتور محمد الباردي في ملحق الثورة الثقافي العدد 2009/667 إن الزمن "زمن القصة القصيرة". أما فخري صالح فيقول في مجلة دبي

الثقافية العدد 2009/55 "لكن الزمن هو زمن الرواية" ويوافقه الروائي حيدر حيدر في العدد نفسه "الرواية ليست في مأزق بل هي الآن تنافس مقام الشعر حتى صارت تسمى: ديوان العرب". ويسحب الدكتور معجب الزهراني زمن الرواية إلى الزمن العالمي، ويقول في بحثه في ندوة تجارب في الإبداع العربي "الرواية هي الديوان الجديد للعرب والعالم الحديث". وأخيراً في تقرير التنمية الثالث الصادر عن مؤسسة الفكر العربي يعتبر أن القصة القصيرة فن مغترب وأنها في طريقها إلى التلاشي مقارنة بالقصة القصيرة.

ويبدو أن النقاد العرب لم يتفقوا على الرواية والقصة القصيرة فنًا قائماً برأسه، فالناقد حاتم الصكر في مجلة دبي يعتبر "أن الرواية ذاتها لم تخرج إلا من معطف القصة القصيرة ولا بقاء لها إلا بجوارها". لكن الكاتب محمد البساطي في جريدة "أخبار الأدب" أن "القصة ليست تمريناً على الرواية" ويرى أن الرواية في أزمة لأن الروايات الجيدة قليلة على رغم حجم الإصدارات الروائية. وإذا كان الناقد الصكر يربط الرواية بالقصة القصيرة، فإن الكاتب محمد البساطي يعاملها كفن قائم بذاته لها مبادئها الفنية المستقلة عن الرواية. في المجتمع العربي المعاصر يبدو أن زمن القصة القصيرة هو زمن الرواية/بمعنى أنهما إنتاج العصر الحديث حيث تبلورت الطبقة الوسطى وخلقت جمهوراً قارئاً للقصة والرواية مهدت له الصحف والمجلات، وعندما ننظر إلى الكتاب العرب نجد أن أغلبهم يكتب القصة القصيرة والرواية، يبدو أن زكريا تامر، كمثال من الحالات الاستثنائية. وإذا كان المشهد الثقافي العربي يعطي الأولوية للرواية التي أصبحت "ديوان العرب" على حد تعبير الروائي حنا مينه فإن القصة القصيرة لم ينته زمنها بعد لكن الإصدارات الجيدة قليلة أيضاً.

لقد مضى زمن أشكال أدبية عبر التاريخ/ الملحمة في الغرب التي أعطت المكان للرواية (ملحمة البورجوازية"، والمقامة في الشرق التي أعطت مكانها أيضاً للرواية التي انطلقت من الرواية الغربية. وانتهاء زمن المقامة والملحمة له علاقة بظهور قوى اجتماعية جديدة (الطبقة الوسطى) التي وجدت في الشكل الجديد وسيلة التعبير الأفضل للتعبير عن نفسها. وعليه يمكن القول إن زمن أي شكل أدبي (القصة القصيرة أو الرواية أو الشعر..) يرتبط بالحركة الاجتماعية للمجتمع وظهور قوى اجتماعية تنتج أشكالاً أدبية جديدة أو تتطور الأشكال الأدبية القديمة إلى أشكال أدبية جديدة، مع العلم الشكل الأدبي الجديد الذي انطلق من الشكل الأدبي القديم يطور نفسه عبر الكتابة ويخلق أنماطاً مختلفة (قصيدة عمودية/قصيدة التفعيلة ـ قصيدة النثر ـ النص../ قصة قصيرة ـ قصة قصيرة جداً ـ قصة عابرة..). وعليه يمكن القول إن زمن القصة لم ينته بعد على رغم الأزمة التي تمر بها القصة القصيرة أحياناً كشكل أدبي، هذه الأزمة للقصة القصيرة والرواية أيضاً يرجعها النقاد والكتاب العرب إلى غياب حرية التعبير والرقابة الذاتية (خوف الكاتب من كسر العرف الأخلاقي والسياسي) والرقابة الاجتماعية (رقابة المجتمع المدني الذي تسيطر عليه القوى السلفية وترفع سيف التكفير في وجه الكتاب) والرقابة السياسية (رقابة الدولة) مما يجعل الحراك الثقافي الضروري لازدهار الأشكال الأدبية مقيداً، ولقد رأينا غياب الحرية ماذا فعل بالأدب في المرحلة السوفييتية، كما يرجعها بعضهم إلى أزمة النشر وأزمة النقد الأدبي... إن الأزمة التي يمر بها نوع من أنواع الأجناس الأدبية لا يعني أنه انتهى جنساً أدبيًا، ينطبق ذلك على القصة القصيرة أيضاً/ في ظروف اجتماعية معينة قد

يبحث الروائيون عن رواية جديدة، فالرواية الفرنسية الجديدة قامت ضد الرواية الإنسانية النزعة بإنتاج رواية تتمحور على عالم الأشياء. كما أن الرواية الروسية بعد الثورة أنتجت رواية لا تقوم على مواجهة الفرد والمجتمع بل على ذوبان الفرد في المجتمع (الرواية الدعائية التي حجمت الإبداع الروائي). لكن على رغم ذلك فإن قدر كتاب القصة القصيرة والرواية أن يكتبوا روايات وقصصاً قصيرة مبدعين أشكالاً روائية وقصصية جديدة، والأزمة في الرواية أو القصة القصيرة هي أزمة عابرة، ويبدو عربياً وعالمياً أن زمن القصة القصيرة مرتبط اجتماعياً بزمن الرواية لكن زمنها لم ينته بعد على رغم أن كثيراً من النقاد قالوا بأفول العوالم الخيالية/بالنهاية القريبة للجنس الروائي والجنس القصصي أيضاً.

□□

كيف تشكل اللغةُ التفكير

(اللغة التي نتحدث بها تؤثر تأثيراً جوهرياً في نظرتنا إلى العالم)(*)

□ ليرا بوروديتسكي*
□ ترجمة: عياد عيد **

كنت أتحدث إلى طفلة بعمر خمس سنوات من بورمبورو (منطقة غير كبيرة غرب جزيرة كيب يورك شمالي أوستراليا، يقطنها الأبوريغينيون). طلبت منها أن تشير إلى جهة الشمال، ففعلت ذلك بلا تردد، وأكدت بوصلتي صحة دلالتها بدقة تامة. طرحت السؤال نفسه بعد مرور بعض الوقت في محاضرة في جامعة ستانفورد على علماء بارزين من أصحاب الجوائز والميداليات على إنجازاتهم العلمية. رجوتهم أن يغمضوا عيونهم كي لا يشاهدوا تصرفات مجاوريهم واقترحت أن يشيروا إلى جهة الشمال. امتنع الكثيرون منهم من فورهم، بينما راح آخرون يفكرون بعض الوقت ثم يشيرون إلى الاتجاهات الممكنة كلها. كررت هذه التجربة في هارفرد وبرينستون وموسكو ولندن وبكين – وكانت النتيجة نفسها دائماً.

وهكذا أقدمت طفلة لها من العمر خمس سنوات وتنتمي إلى ثقافة معينة في فعل ما لم يقدر عليه علماء كبار من ثقافة أخرى. فما الذي يفرض هذه الاختلافات الجوهرية في إحدى المقدرات المعرفية؟ مهما كان الأمر مدهشاً فإن السبب يكمن في اختلاف لغة التخاطب.

لقد جرى الإفصاح عن التصورات حول أن الخصوصيات اللغوية قادرة على التأثير على الوظائف المعرفية منذ عقود عدة. وقد تم تأكيدها منذ ثلاثينيات القرن الماضي في أعمال اللغويين الأمريكيين إدوارد سيبير وبنيامين أورف. فبعد أن درسا الفروق بين اللغات توصلا إلى نتيجة مفادها أن المتكلمين بلغات مختلفة يفكرون أيضاً على نحو مختلف. قوبلت هذه التصورات بحماسة كبيرة، غير أنها، يا للأسف، لم تدعم بالمعطيات الموضوعية. ومع

(*) عن مجلة «في عالم العلم» العدد الخامس 2011.
* ليرا بوروديتسكي: باحثة أميركية في علم النفس.
** عياد عيد: مترجم ــ عضو اتحاد الكتاب العرب.

حلول السبعينيات تخلى الكثيرون من العلماء عن فرضية سيبير وأورف وأحلوا محلها نظرية عمومية التفكير والكلام. لكن اليوم، وبعد مضي عقود عدة، ظهرت مادة فعلية كبيرة تشهد على تكوّن التفكير بتأثير من الخصوصيات اللغوية. إن هذه الحقائق تنقض الفرضية المتقادمة عن عمومية التفكير، وتفتح آفاقاً جذابة جديدة في حقل نشوء التفكير والتصورات عن الواقع. عدا ذلك يمكن أن يكون للنتائج التي يتم التوصل إليها أهمية حقوقية وسياسية وتربوية كبيرة.

تأثير لا جدال فيه

أحصي في العالم أكثر من سبعة آلاف لغة، وكل منها يستلزم تراكيب كلامية خاصة. لنفرض أنني أريد أن أصرح بأنني شاهدت فيلم «العم فانيا في الشارع رقم 42». في لغة الميان المنتشرة في بابوا – غويانا الجديدة سيعرف الجليس تبعاً للفعل الذي أستخدمه أنني شاهدت الفلم الآن أو بالأمس أو قبل وقت بعيد. أما في اللغة الإندونيسية فعلى العكس، إذ لن يكون واضحاً من بناء الفعل حتى إن كنت شاهدته أم أنني أهم قريباً بمشاهدته. سيتضح في اللغة الروسية من الفعل الجنس الذي أنتمي إليه، وسأضطر في اللهجة المندرينية في اللغة الصينية إلى أن أحدد كلمة العم أو الخال، وإن كانت الصلة صلة رحم أم عن طريق الزواج - وفي كل حال من هذه الأحوال يستخدم اسم موصوف محدد. أما في لغة البيراخا (التي تتكلم بها قبيلة صغيرة تعيش عند أحد فروع الأمازون) فلن أستطيع حتى أن أقول «الشارع رقم 42» - إذ ليس فيها أعداد بل تحتوي فقط على مفهومي «قليل» و«كثير».

الفوارق بين اللغات المختلفة لا تعد ولا تحصى، لكن هذا لا يعني بعد أن حاملي اللغات المختلفة يفكرون على نحو مختلف. فهل في مقدورنا أن نؤكد أن المتكلمين بلغة الميان أو الإندونيسية أو الروسية أو المندرينية أو البيراخا يتقبلون في نهاية المطاف الظواهر نفسها ويتذكرونها ويدركونها على نحو مختلف؟ إننا نملك الحق بناء على المعطيات التي حصلت عليها في مختبري وفي مختبرات عدة أخرى في أن نقر بأن اللغة تؤثر حقاً في أساسيات المعرفة الإنسانية مثل التصورات عن الفضاء والزمن والعلاقات السببية – النتيجية في التواصل مع الناس الآخرين.

لنعد إلى بورمبورو. في لغة التايور (كوك – تايوره) التي يتحدثون بها في هذه المنطقة لا وجود لمفاهيم فراغية مثل «اليسار» و«اليمين». إنهم يستخدمون عوضاً عنها الاتجاهات المطلقة – شمال، جنوب، شرق، غرب. يستخدم مثل هذه المفاهيم أيضاً في اللغة الإنكليزية طبعاً، لكن فقط من أجل الدلالة على الاتجاهات العامة. إننا، مثلاً، لن نقول أبداً: «انظروا، لقد وضعوا ملاعق السلطة إلى الجنوب الشرقي من ملاعق الغداء!». لكنهم في لغة التايور، على العكس من ذلك، يستخدمون الدلالات على الاتجاهات المطلقة في المستوى الفراغي: يمكننا، مثلاً، أن نقول إن «الفنجان يقع إلى الجنوب الشرقي من الصحن» أو «يقف الصبي إلى الجنوب من ميري – شقيقي». وبذلك، لكي نتخاطب بهذه اللغة علينا دائماً أن نحدد الاتجاهات في الفراغ.

تشير المعطيات التي توافرت خلال العقدين الأخيرين في الأعمال المبتكرة لستيفين ليفينسون

من معهد ماكس بلانكا لعلوم النفس اللغوية (نيميغين – هولندا) ولجون هيفلند من جامعة كاليفورنيا في سانديبغو إلى أن حاملي اللغات التي تستخدم فيها رموز الاتجاهات المطلقة يستطيعون تحديد الاتجاهات في الفراغ على نحو يثير الدهشة، حتى في الأماكن والمباني التي لا يعرفونها. إنهم يفعلون ذلك أفضل من القاطنين الدائمين المتكلمين باللغات العادية: زد على ذلك أن إمكاناتهم تمتد إلى خارج أطر التصورات العلمية المعاصرة! يبدو أن مقدراتهم المدهشة إلى هذا الحد تتكون بتأثير من خصوصيات لغتهم.

تجر خصوصية إدراك الفراغ وراءها إدراكاً خاصاً للوقت. لقد أظهرنا بالتحديد، أنا وزميلتي إيليس غيبه من جامعة كاليفورنيا في بريكلي، للمتكلمين بلغة التايور سلسلة من الصور التي تبين أحداثاً مختلفة متغيرة الأزمنة – كيف ينمو الإنسان، وكيف ينمو التمساح، وكيف يؤكل الموز. طلبنا منهم بعد خلط الصور أن يعيدوا ترتيبها ضمن تسلسل زمني معين.

كان كل مشارك يقوم بهذا الإجراء مرتين، وكنا في المرة الثانية نجلسه ووجه إلى الجهة المعاكسة. لو اقترحنا هذه المهمة على شخص إنكليزي لصف الصور من اليسار إلى اليمين، أما المتحدث بالعربية فكان سيصفها من اليمين إلى اليسار: إذن فخصوصية الكتابة تحدد تصورنا عن التنظيم الزمني. وفي حال المتحدثين بلغة التايور كانت الصورة مغايرة. لقد صفوا الصور بالاتجاه من الشرق إلى الغرب. بكلمات أخرى، إذا كانوا قد جلسوا ووجوههم نحو الجنوب فإنهم رتبوا الصور من اليسار إلى اليمين؛ وحين جلسوا ووجوههم إلى الشمال رتبوها من اليمين إلى اليسار؛ وإذا كانت وجوههم إلى الشرق فإنهم يرتبونها باتجاههم، وإلى الغرب – ابتداء منهم. لم نخبر أياً من الخاضعين للتجربة كيف تحدد اتجاهات الضوء: لقد عرفوا ذلك من تلقاء أنفسهم، واستعملوا بعفوية تحديد الاتجاهات في الفراغ من أجل تشكيل البنية الزمنية.

ثمة فوارق أخرى في التصورات عن الزمن في الثقافات المختلفة. يقولون في اللغة الإنكليزية إن المستقبل في الأمام، والماضي في الخلف. عام 2010 اكتشف الباحث ليندن مايلس ومساعده من جامعة إبردين (اسكوتلندا) أن المتكلمين بالإنكليزية عند التفكير في المستقبل ينحنون غير واعين إلى الأمام، وعند التفكير بالماضي ينحنون إلى الخلف. لكن في لغة الأيمار التي يتكلم بها سكان الأند، على العكس، المستقبل في الخلف والماضي في الأمام. ثمّ تختلف أيضاً حركاتهم الإيمائية: لقد بين عام 2006 رافائيل نونس من فرع جامعة كاليفورنيا في سان دييغو وإيفا سويتر من فرع الجامعة نفسها في بيركلي أن هنود الأيمار ينحنون إلى الأمام عند تذكر الماضي وإلى الخلف حين يذكرون المستقبل.

كل فرد يتذكر بطريقته الخاصة.

يصف حاملو اللغات المختلفة الأحداث بطرائقهم الخاصة، وفي النتيجة يتذكرون دور المشاركين فيها على نحو مختلف. يمثل كل حادث من الأحداث، حتى العابر منها، بنية منطقية معقدة، لا تتطلب بحسب إعادة بناء دقيقة، بل تأويلاً أيضاً. لنأخذ مثلاً القصة

المعروفة عن كيف جرح بالمصادفة نائب الرئيس الأمريكي السابق ديك تشيني صديقه غاري ويتينغتون في أثناء رحلة الصيد عوضاً عن السمانة. يمكن وصف هذه الحادثة بطرائق مختلفة. يمكننا، مثلاً، أن نقول: «جرح تشيني ويتينغتون»، وسيدل هذا مباشرة على أن تشيني هو المذنب في الحادث. يمكن القول بطريقة أخرى إن «وينتينغتون قد جُرح من قبل تشيني»، وهذا يبعد تشيني قليلاً عن الحدث. يمكننا أن نبقي تشيني خارج المشهد تماماً بأن نكتب: «لقد جرح وينتينغتون». عبّر تشيني نفسه على النحو التالي (حرفياً): «إنني في نهاية الأمر الشخص الذي ضغط على زناد السلاح فأطلق الطلقة التي جرحت غاري»، مباعداً بذلك بينه وبين الحادثة المؤسفة بسلسلة طويلة من الأحداث. أما رئيس الولايات المتحدة السابق جورج بوش فوضع صيغة أمهر: «لقد سمع صوت خفقان الأجنحة فالتفت وأطلق النار ليرى أن صديقه جريح»، محولاً بجملة واحدة تشيني من المذنب في الحادثة المؤسفة إلى شاهد عادي.

مثل هذه الألاعيب الكلامية السحرية نادراً ما تترك أثرها في الأمريكيين، ما دامت المسألة الأساسية لدى الأطفال والسياسيين في الدول المتكلمة بالإنكليزية هي التهرب من المسؤولية، والتركيبات غير المحددة تصدح كشيء ما موارب بوضوح. يفضل المتحدثون بالإنكليزية تلك التراكيب التي تدل مباشرة على دور هذا الشخص أو ذاك في الحدث. مثل: «كسر جون المزهرية». أما اليابانيون والإسبان فعلى العكس من ذلك يستخدمون في أغلب الأحوال البنى غير المحددة، مثل «كُسرت المزهرية». (بالإسبانية - **se rompiy el florero**)، التي لا يتم الحديث فيها مباشرة عن المذنب في الحدث.

اكتشفنا، أنا والطالبة كاتلين فوزي، أن مثل هذه الخصوصيات اللغوية يمكن أن تسبب الاختلافات في إعادة إنتاج الأحداث وتذكُّر الشهود لها. أظهرنا في أثناء دراساتنا التي نشرنا نتائجها عام 2010 للأشخاص المتكلمين بالإنكليزية والإسبانية واليابانية مقاطع فيديو يظهر فيها شخصان يفجران البالونات ويكسران البيض ويريقان السوائل – مصادفة في بعض الأحوال، وعمداً في أحوال أخرى. ثم طلبنا منهم أن يتذكروا من كان المذنب تحديداً في الأحداث – كما يجري حين يتم تعرُّف المتهم. كانت النتائج متوقعة من وجهة نظر الخصائص اللغوية. وصف المتكلمون باللغات الثلاث كلها الأحداث المتعمدة مستخدمين تراكيب محددة من نوع: «هذا الذي فجر البالون»، وتذكروا جيداً على نحو متماثل المذنبين. لكن عند تذكر الأحداث التي جرت مصادفة ظهرت اختلافات مميزة. وصف المشتركون المتكلمون باللغتين الأسبانية واليابانية الأحداث بالتراكيب المحددة بدرجة أقل من المتكلمين بالإنكليزية وكان تذكرهم للمذنب في حدوثها أسوأ. لم تكن عموماً مقدرتهم على التذكر سيئة لأنهم في الأحداث المتعمدة دلوا على المذنب بالتأكيد بالدرجة الجيدة نفسها التي تذكره بها المتكلمون بالإنكليزية.

لا تؤثر اللغة في التذكر فقط بل على التعلم أيضاً. بنية أسماء الأعداد في الكثير من اللغات تطابق المنظومة العشرية على نحو أوضح مما في اللغة الإنكليزية (لا توجد في اللغة الصينية مثلاً

استثناءات مثل **eleven** من أجل الرقم أحد عشر و **twelve** من أجل العدد اثني عشر، حيث يتم الإخلال بالقاعدة العامة بإضافة رمز الواحد إلى العدد، أي الأساس – **teen**، يقابلها بالروسية **äöàöü**)، والمتكلمون بها يتعلمون العد على نحو أسرع. إن عدد المقاطع الصوتية في كلمات الأعداد يؤثر في تذكر أرقام الهاتف أو في الحساب الذهني. حتى سن إدراك الانتماء الجنسي يرتبط باللغة، فعام 1983 قارن ألكسندر غيورا الباحث من جامعة ميتشيغان في أن - أربور بين ثلاث مجموعات من الأطفال لغاتهم هي العبرية والإنكليزية والفنلندية. الإشارة إلى الجنس في العبرية واسعة الانتشار جداً (يميزون وفاقاً للجنس حتى الضمير المنفصل «أنت»)، وفي اللغة الفنلندية تستخدم أقل بدرجة محسوسة، أما اللغة الإنكليزية فتحتل موقعاً متوسطاً في هذا الشأن. تبين أن الأطفال الناشئين بين المتكلمين بالعبرية يدركون جنسهم قبل المتكلمين بالفنلندية بعام، بينما شغل الأطفال المتكلمون بالإنكليزية موقعاً متوسطاً.

ماذا يؤثر في ماذا؟

لقد أوردنا فقط بضعة أمثلة جلية عن الفوارق في الوظائف المعرفية لدى المتكلمين بلغات مختلفة. من الطبيعي أن يبرز سؤال: هل تؤثر خصوصيات اللغة في التفكير أم العكس؟ يبدو أن الأمرين صحيحان: ترتبط اللغة بالطريقة التي نفكر بها، لكن ثمة أيضاً تأثير معاكس. تمت البرهنة خلال العقود الأخيرة بمساعدة سلسلة من الدراسات الذكية على أن اللغة تؤدي دوراً لا جدال حوله في تشكيل التفكير. تبين أن تغيير تكوين اللغة يؤثر في الوظائف المعرفية، فتعلم الكلمات الجديدة التي ترمز إلى اللون تؤثر في التمييز بين الظلال، وتؤثر الكلمات التي ترمز إلى الوقت في إدراك الزمن.

ثمة طريقة أخرى لدراسة تأثير اللغة في التفكير، وهي دراسة الناس الذين يتقنون التكلم بلغتين. تبين أن إدراك الواقع يتحدد بدرجة معينة بمسألة أي لغة يتحدث بها هذا الشخص في اللحظة المعينة. بينت دراستان نشرتا عام 2010 أنه حتى صفات أساسية مثل الإعجاب والنفور مرتبطة بذلك.

ما أثار دهشة العلماء هو أن التفضيلات الخفية لدى الأشخاص أنفسهم كانت مختلفة على نحو محسوس باختلاف اللغة التي استخدموها في اللحظة المعنية.

يبدو أن اللغة تؤثر في الوظائف النفسية المتنوعة أكثر مما كان يظن. يستعمل الإنسان الكلام حتى عند تنفيذ مهمات بسيطة مثل التمييز بين الألوان أو حساب النقاط على الشاشة أو تحديد الاتجاهات في غرفة صغيرة. لقد اكتشفنا أننا إذا أعقنا الاستعمال الحر للكلام (الطلب، مثلاً، من الخاضعين للاختبار أن يكرروا باستمرار مقتطفاً من صحيفة)، فإن هذه الوظائف تصاب بالخلل. يسمح هذا لنا بأن نفترض بأن خصوصيات اللغات المختلفة يمكن أن تؤثر في جوانب كثيرة من حياتنا النفسية. وما جرت العادة على تسميته تفكيراً إنما هو جملة معقدة من الوظائف الكلامية وغير الكلامية، وربما لا يكون ثمة كثير من العمليات التفكيرية التي لا تؤثر فيها خصوصيات اللغة.

السمة الأهم للتفكير الإنساني هي الليونة: أي القدرة على إعادة ترتيب التصورات عن الواقع

سريعاً عند تبدله. أحد تجليات هذه الليونة هو تنوع اللغات الإنسانية. ففي كل منها مجموعة فريدة من الوسائل المعرفية وكل منها مؤسس على معارف وتصورات تراكمت في ثقافتها الخاصة على امتداد آلاف السنين. اللغة هي وسيلة إدراك للعالم ومعرفته واستيعابه، وهي الموجه الذي بناه ورعاه أجدادنا، الذي لا يقدر بثمن، في العلاقة المتبادلة مع المحيط.. دراسة تأثير اللغة في التفكير تساعدنا على فهم طريقة صياغتنا للمعرفة عن الواقع وفهم قوانين هذه الصياغة، لنصل إلى ذرا فكرية جديدة أخرى – أي بكلمات أخرى تساعدنا على فهم جوهر ما يجعل منا بشراً.

□□

الجمالية الفنية، والبنائية في شعر (عمر أبو ريشة)

□ يوسف مصطفى *

1 ـ النشأة والمكونات الثقافية، والشعرية:

بيئة نشأة الشاعر /أبو ريشة/ هي حلب.. المدينة، والريف. حلب سيف الدولة، والإمارة التي حمت الثغور، ودافعت عن الأوطان ضد الروم، وغزواتهم.. حلب: أبو فراس الحمداني، والكواكبي، وهنانو وسعد الله الجابري، وغيرهم.. حلب المحبة، والتآلف والتعايش، والنسيج الاجتماعي الموحد.

كان /أبو ريشة/ أنموذجاً حلبياً لقيم الأصالة، وعمقها الحضاري.. كان مسكوناً بالعروبة ماضياً، وحاضراً، هزت نكبة فلسطين أعماق الشاعر، وعاشت جرحاً في داخله.

من الدراسات المهمّة التي تناولت شعر /عمر أبو ريشة/ (الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث) للدكتور عمر الدقاق، و(الأدب العربي المعاصر في سورية) للدكتور سامي الكيالي، و(الشعراء الأعلام في سورية) للدكتور سامي الدهان، و(حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية) للدكتور أحمد بسام ساعي. وهناك (عمر أبو ريشة شاعر الجمال والقتال) لإيليا حاوي، و(الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة) للأستاذ محمد حمامي. و(عمر أبو ريشة في شعره، ومسرحياته) لمحمد إسماعيل دنده.

هو ينتمي إلى أسرة عربية صميمة، درس القرآن، وقرأ الشعر القديم، وانغمس بالطرق الصوفية، كان لأشعاره، وتجواله، ومعرفته باللغات الأجنبية كالفرنسية، والإسبانية، والتركية، وعمله الدبلوماسي. دورٌ في إغناء شاعريته، وإثرائها.

---

* باحث من سورية.

كان /أبو ريشة) فناناً يتقن صياغة اللغة، وتركيب الصورة، وتلوين الموسيقا، وانسجام النسق الشعري، وقد جمع في شعره بين: كلاسيكية القصيدة، ورومانسيتها، ورمزيتها، والأكثر تجديدها الصوري.

استحضر في شعره رموز البطولة في التاريخ القديم مثال: (محمد ـ علي ـ خالد ـ سيف الدولة)، والشخصيات الفكرية مثال: (المتنبي، والمعري، وديك الجن).. كذلك بعض الشخصيات العالمية مثال: (سميرأميس، وجان دارك) يضاف إلى ذلك الشخصيات الوطنية أمثال: (هنانو، والجابري، وفيصل بن الحسين) وغيرهم.

إلى كثير من الشعراء أمثال: (الأخطل الصغير، وشوقي، وحافظ إبراهيم، وصافي النجفي) إلخ..

كانت السمة الكبيرة، والرئيسية فيه هي: الكبرياء، والاعتزاز بالهوية العروبية القومية، وتاريخها.

في مقاربته للمرأة كان يحترم كرامته، ورجولته، ويرفض مواقف الخيانة.. وشعره الأنثوي بغالبه عذري شفاف، لا يقترب من المادي المباشر، وهنا تتجلى القيمة، والانسجام بين هويته الفكرية، وشعره.

في مقاربته للطّبيعة، وتوحده فيها كان اندماجيّاً حملَ ملامح الوحدة، والإحساس بالغربة، والطموحُ إلى العلو.. والتّسامي قائم في هذا النمط الشعري.

ـ قصيدة (نسر) نظمها عام /1938/.. خلاصتها نسرٌ هرم يعيش على السفح، وغدت بغاثُ الطير تدفعه فأبى الهوان، واستجمعَ قواه، وحلّقَ شاهقاً ثم هوى على القمة منتحراً.

أصبحَ السَّفحُ ملعباً للنسور

فاغضبي يا ذرا الجبال وثوري..

والقصيدة تحمل أبعاداً فكريَّة، وفلسفية، وهي حافلة بالصُّور المبتكرة، وفيها الارتفاع، والسُّمو، والإباء، ولها بناؤُها الفنيُّ المتميز، وهي تحمل أسلوب القص، والتَّصوير، وفي القصيدة أسئلة كثيرة في فلسفةِ الحياة، وقضاياها.

حملت قصيدةُ (بلبل) /1944م/ معاني فلسفية حول فكرة الحرية، فالبلبل سجين في قفص، وقد رفض النسل كي لا يورِّث الذل لأولاده.

ـ كان أبو ريشة (قومياً خطابياً).. ووجدانياً مغلقاً على ذاته تعبيراً عن رفضه للواقع، ظلت قوة العاطفة السمة المهيمنة على شعره، وكذلك الغنائية التي أسهمت في إغناء شعره. إنَّ اطلاعه على الثقافات الأخرى أسهم في تعميق عناصر /الوعي الشعري/ لديه..

وقد أعجب كثيرون بشعر أبي ريشة حيث فتنتهم الصُّورُ، وأخذتهم روعتها، وكثافتها في نصوص أبي ريشة..

ـ كان إحساسهُ حاراً بالمعاني، كما حملت لغته دفأها، وقدرة وصولها.

كان متأثراً بشعراء الرَّمزية الأوروبيَّة لدى أعلامها الكبار (ادجار ألن بو/1809 ـ 1849 /م. (وشارل بودلير) 1821 ـ 1867م.

ـ الصُّور تزدحمُ في شعرِ (أبي ريشة) ممتلئة بالخطوط، والألوان، والأضواء، والظلال.

تأثيرُ نزوعه الصوفي الموروث الذي شحنَ قلبه بالمواجد، ونمّى قواه الداخلية وميله إلى الرَّمز، وهو لغةٌ صوفيَّةٌ ثمَّ قوة الموسيقى في وحداته اللغوية وصياغتها، والصُّورُ الموجبة في استنفاد المخزون النفسيِّ، وأطيافه الجماليَّة، ونحت الصُّورة المفردة، قدرة قوية الإيحاء فيها.

ـ رومانسية أبو ريشة تقوم على تأمل (فلسفيٌ سياسيٌ)، والرُّومانسية الأنثوية لديه ليستْ بالوله العاطفيِّ الحاد، ولا هي إيغالٌ في النَّشوة

الشّهوانية (لون مختلطٌ أدهمُ يمتزجُ فيه الافتتانُ بالملامح مع عشق الحُسن) د: صلاح فضل.

(أسلوب أبو ريشة يعتمدُ اقتصادَ العبارة، وتوازن الجمل المكررة، وتكثيفَ الإشارة الحسيَّةِ المستفزةِ للوعي، وتوليد الدهشة بتخليق تراكيب جدية صادمة للمألوف) د: صلاح فضل.

2 ـ قراءةٌ في النصّ:

ـ نورد أمثلة تطبيقيَّةً شعريَّةً ذلك بدراسة بعض نماذج شعر (أبي ريشة)..

يقولُ في قصيدة: (في طائرة).. والحديثُ عن فتاة إسبانية سافرت مصادفة معهُ إلى تشيلي على مقعد واحد:

وثبتْ تستقربُ النَّجم مجالا

وتهادتْ تسحبُ الذَّيل اختيالا

وحيالي غادةٌ تلعبُ في

شعرها المائج غنجاً ودلالا

طلعةٌ ريَّا، وشيءٌ باهرٌ

أجمالٌ؟ جلَّ أنْ يُسمى جمَالا

فتبسمتُ لها، فابتسمتْ

وأجالتْ في الحاظاً كسالى

وتجاذبنا الأحاديثَ فما

انخفضتْ حسًّا، ولا سفّتْ خيالا

كلُّ حرفٍ زلَّ عن مرشفها

نثرَ الطيِّبَ يميناً، وشمالا!

قلتُ يا حسناءُ من أنتِ ومِنْ

أيِّ دوحٍ أفرعَ الغُصن، وطالا

أطلَّ النص بلفظ (وثبتْ)، ولغة الوثوب تحمل الرَّشاقة، والخفة، وسرعة الحركة، واختصار الزَّمن، وهي مصدرُ طاقة، وقدرة على الحركة، ولفظ (وثبتْ) يحمل أيضاً خفته الموسيقية، ورقة حروفه، والإيقاعَ الناعم لموسيقا الحرف: (الواو، والثاء، والباء)، وتاء التأنيث على إقفالها الأنثوي الجميل ليست من أصل الفعل، ولو قال: قفزت أو انتقلت، أو تحركتْ وغيرها من ألفاظٍ لما حصلت/دلالة الرَّشاقة/ التي يريدُها.

وقوله: (تستقربُ النَّجمَ مجالا) يوحي بجهة الوثب، وأنَّها باتجاه النُّجوم.. باتجاه النور.. باتجاه الأعلى لتدخلَ جمالَ النَّجم، ومداره فهي تنتمي في حسنها، وجمالها إلى فئة النجوم نفسه، وضيائها، وسطوعها، وصفائها..

ربما أراد بالنَّجم نفسه، واقترابها منه، وهو ينتمي إلى فئة النجوم شاعريةً، وإبداعاً.. في عطفه في البيت الثاني قال: (وتهاوت تسحب الذيل اختيالا..) ربما التهاوي هو اقترابها في الجلوس إلى جانبه فاستخدام لفظ (تهاوت) وما يحمله من فضاء، ودلالة.. لعل الذيل هو المؤخرة والسَّاقين، والمشية، والفستان، وما ترتديه وكلها تتحرك اختيالاً، وفتنة، وروعة حركة، وحضوراً. ولعلَّ الحديث عن الطائرة، وإقلاعها.

في البيت الثاني وقف عند شعرها المائج الذي يحمل (الغنجَ، والدَّلال).. وكلتا الصفتين دلالة النعومة الأنثويَّة، ودلالة التمنع، وإغرائِهِ الأنثويّ.

في متابعة الإحضار الجماليُّ تحدَث عن الوجه (طلعةَ ريَّا).. أي وجه ندي مطل، يبهر الناظرين، هو فوق الجمال (جلَّ أنْ يُسمى جمالا).. في تدرج القصة الشعرية كان من الطبيعي أن يبتسمَ لها، وأنْ ترد الابتسامة بمثلها لكن الإضافة التي أحدثها الشَّاعرُ هي قوله: (وأجالتْ في الحاظاً كسالى)، والخطابُ هنا للغة العيون، وكسل العيون؛ إنَّهُ وصفٌ إيجابيٌّ حمل هدوءَ العيون، وثقتَها، وتأمل نظرتها، وتمليها. استخدم لفظ (ألحاظاً) والعيونُ هي أداة اللحظ،

والخطف، والومض، والألحاظ من اللحظة وهي جزئية الزمن وقليله.. إنها لغة الومض، والبريق في عيونها. في وصفه للغة الحديث (فما انخفضتْ حساً، ولا سفتْ خيالا) المقصود كان حديثها نبض إحساسها..

حمل الحديث صدق المشاعر، ونبض الداخل الجواني، وديمومة نسقه الإحساسي، وأيضاً الصدقية، والواقعية، والبعد عن الخيال، والإسفاف.. كانت حروفها تتناثر كالعطر في جنبات المكان. لغتها لغة العطر. وتركيب (زل عن مرشفها) حمل تجديداً في وصف نطقها.. كانت كلماتها تنزلق بسهولة، وانزياح من دون وعورة أورطانة، أو تلكؤ، أو عثرة.

لقد قصد سلاسة الحديث، وانسيابه ونسب الكلام، وهو المعنوي في هويته، وانتمائه إلى لغة العطر، وهي المادية في انتشارها، وعبقها.

كان طبيعيٌّ بعد هذا التقديم الرائع لفتاته الإسبانية أن يسألها عن هويتها، (من أنت.. ومن أي دوح أفرع الغصنُ، وطالا).. حضرت هنا لغة الدوح، والأفياء، والخضرة، واليـنوع، والاستطالة، والسمو.. هكذا قدَّم (أبو ريشة).. رفيقة الرحلة.. حمل هذا التقديم فنية عالية، ولغة جمالية راقية في اللفظ: وثبت، تهادت، تسحب، المائج، غنى، طلعة، ريَّا، أجالت، زلَّ، نسر، وكلها ألفاظٌ لها وحيُها، وفضاؤها، وإيقاعها، وموسيقاها الداخلية، والخارجية.. في التراكيب: تستقرب النجم مجالا ـ تسحب الذيل اختيالا ـ طلعةٌ ريَّا ـ أجالت في ألحاظنا ـ انخفضت حساً، سفَتْ خيالا. زلَّ عن مرشفها ـ نثر الطيب. أفرع الغصن إلخ.. وكلها تحمل انزياحها الجمالي، وفضاءها الرمزي الرائع، وفنية صياغتها، وانسجام نسق ألفاظ تركيبها. كان طبيعي أن تجيب على سؤاله.. كيف صاغ /أبو ريشة/ جوابها شعراً؟ قال:

فـرنتْ شـامخةً أحـسبُها
فوقَ أنسابِ البرايا تتعالى
وأجابتْ أنـا مـنْ أندلسٍ
جـنة الدنـيا عـبيراً وظـلالا
وجـدودي ألمحَ الدَّهـرُ علـى
ذكرِهم يطوي جناحيهِ جَلالا
حملـوا الـشرقَ سناءً، وسنىً
وتخطَّوا ملعبَ الغربِ نضَالا
فـنما المجـدُ علـى آثـارِهم
وتحدى بعدما زالـوا، الزَّوالا
هـولاء الصِّيدُ قومي، فانتسبْ
إنْ تجد أكرَمَ من قومي رجالا
أطرقَ القلبُ، وغامتْ أعيني
برؤاها، وتجاهلتُ السُّؤالا

أطلَّ مقطع الجواب بلفظ رنت، والرُّنو من لغة العيون، والنظر، والتملي.. كان رنوها شامخاً واثقاً معتزاً بهويته وانتمائه عبَّر الشاعر عن ذلك بقوله: (فوق أنساب البرايا تتعالى).. كان الجواب أنها من بلاد (الأندلس)، وأن الأندلس جنة الدنيا بعبيرها، وظلالها.. فهي الحديقة الغناء.. أجدادها عرفهم الدهر، وتحدث عنهم الزمن، وامتلكوا ناصية الزمن، وطوى الدهر أسماءهم، وذكراهم بين جوانحه، والجوانح هي الداخل والقلب، طواهم بإجلال، واحترام.. كان حضورهم في الشرق، والغرب علماً، ومعرفة، وتنويراً، وحضارة.. مجدهم عم الخافقين.. وآثارهم خالدة باقية.. هؤلاء قومي، وهذا نسبهم، فانتسب إن تجد أكرم منهم نسباً.

فنية الجواب تجلت في لغة الشموخ، والتعالي، والعبير، والظلال، والإلماح، وطي

الجناحين، والسناء، والسنا، وتحدي الزوال. حمل النص جمالية خاصة، كما حمل لغة القص الشعري.. كان حديث الأندلسية الإخباري سلساً واثقاً ابتعد عن المباشرة الإخبارية ليرسم صوراً مترعة بالخيال، والغنائية الموسيقية، والتوليد، فكلمة /البرايا/ أغنى فضاء من كلمة الناس حتى في إيقاع حروفها الموسيقية، وكذلك /عبيراً، وظلالاً/ ثنائية وصفية لجنة الدنيا، فالعبير يوحي بالرائحة، والطيب، وينبئ بالانتشار، والمساحة، ولفظ /ألمح/ أغنى فضاء من لفظ أشار، ولفظ الجلال يحمل الهيبة، والوقار، والقدسية، ولفظ /ذلّ/ في المقطع الأول يحمل خياله غير قال، أو نطق، ثم جمالية الجناس في (زالوا، والزّوالا).

كان الالتفات في قوله: (أطرق القلب، وغامت أعيني برؤاها، وتجاهلت السؤالا).

كان القلب هو موقع التلقي في حديثها، وحديث القلب للقلب مختلف عن حديث اللسان للسان، كان التلقي داخلياً، ووجدانياً، وتأملياً.. أين العرب؟ أين حاضرهم في ماضيهم؟.. أين ما عرفته الأندلس من حضارتهم؟

لقد اعتراه الذّهول يقول: (وغامت أعيني).. وقعت الغيمة على البصر، والبصيرة، والرؤيا.. هكذا قدم (أبو ريشة) حوار الفتاة الإسبانية، واستحضار المجد الزائل، لغة حملت فنيتها، وجمالها، وعذوبة موسيقاها، ووجدانية صدورها، وتلقيها.. إنها جماليات العبقرية الشعرية عند /عمر أبو ريشة/.. ومدرسته التصويرية الرائعة. لوحة الغروب في شعر /أبي ريشة/ وهي جزء من قصيدة (شاعر وشاعر) يتحدث في اللوحة الأولى عن:

الفجر، وفي الثانية عن الظهيرة، وفي الثالثة عن الغرب: إنّه الزّمن في نشأة يومه وزواله:

في لوحة الفجر يقول:

نهضَ الفجرُ مثقلاً يتلوى
فوقَ صدرِ الطّبيعةِ الخرساء
يتخطى الرُّبى وئيداً، ويهمي
بشتيتِ الأظلالِ، والأنداء
وثبةٌ إثرَ وثبةٍ ذائبُ
الألوانِ فيها وجامدُ الأضواء
فارتدى الكونُ بردةً من جمالٍ
وتهادى بباسمِ النّعماء
وإذا الطّيرُ بينَ كرٍّ، وفرٍّ
من غديرٍ لروضةٍ غنّاء
صورٌ أفرغتْ على أذنِ الشّاعرِ
نجوى علويّةَ الإيحاء

في لغة الانزياح قال الشاعر: نهض الفجر، ولم يقل أشرق الفجر، أو أطلّ الفجر، أو بزغ الفجر، أو انتشر الفجر... وأضاف لفظ (مثقلاً يتلوّى).. الصّورة تقارب صورة النّائم الذي يستيقظ بطيئاً، وفعل (يتلوى) مختلف مثلاً عن فعل /يتهادى/ في الدلالة، فالتلوي يفيد التمهل، وبعض التعب، وهدوء الحركة.. كانت صورة الفجر هنا هي صورة نهوض النائم من فراشه، وهي تحمل جدتها، ومشهدية حركتها البطيئة أيضاً، أو ما يسمى بدايات الحراك، والعمل الذي يبدأ رويداً، يتسارع، ويشتد.

في تأكيد الشاعر حركة التمهل جاء البيت الثاني (يتخطى الربا وئيداً) ليفيد أن خطوات الفجر هادئة، ومتدرجة، في التراكم الصوري (ويهمي بشتيت الأظلال، والأنداء).. فأشعة الفجر تهمي في الظلال، والأنداء، والظلال، والأنداء ليست مساحة واحدة بل هي /شتيت/ وأجزاء، وجزر، وهذا مرتبط بتوزيع الأشجار، وانعكاس

ظلالها على الأرض، والشتيت /وصف جديد للظلال/ والأنداء يحمل معنى انتشارها، وتوزعها.

في التّتالي الصوري لحركة الفجر بدأ بالنهوض، والتلوي، ثم التخطي، والهمي. ليأتي فعل الوثوب (وثبة إثر وثبة)؛ إنها أنماط صورية حركية جديدة في وصف حراك الفجر، وكل حركة تضفي بألوانها، وصفاتها وكل حركة تولد آثاراً أخرى. إنها الفعل الحركي للفجر، ولريشته التي ترسم الفضاء الكوني، وحلله كل صباح. فكل وثبة حملت ألوانها وضياءها، وأطيافها، وتوليفها الصوري الجديد.

هكذا ارتدى الكون بردة جمالية، وتهادى مختالاً بنعمائه، فالطير في حركة، وشدو بين الغدائر والرياض. هذه اللوحات، وإيقاعها سكنت داخل الشاعر، ونفسه عبَّر عن ذلك بقوله (أفرغت على أذن الشاعر) نداءً سماوياً علوياً، إلهامياً. إنه خطاب السماء، وفجرها على الأرض وساكنيها.. ومن أولى من الشاعر المرهف بالتلقي، والنجوى، وخشوع الوحي، والقبول.

نهوض الفجر كان مثقلاً، وتخطيه الربى كان وئيداً، ووثوبه كان توليداً للألوان، والأضواء، وكرٌّ للطير وحراكها، وانتقال إلى السمو العلوي، ونجواه، وإلهامه. هكذا صور عمر أبو ريشة (اطلالة الفجر).. اشتغل على الطبيعي الرومانسي، وعلى الحركي اللوني، فكانت خواتيم الأبيات وإيقاعها الدلالي، والموسيقي الرائع: الخرساء، والأنداء، والإخواء، والنعماء، والفناء، والإيماء.. وكلها تحمل رومانسيتها، وأملها، وفرحها الجواني الداخلي.. إنها العوالم الداخلية، ومساحات التخييل، والإبداع في شعر /عمر أبو ريشة/.. اللوحة الأروع، والمكتنزة، والفنية هي صورة فترة (الظهيرة).. يقول الشاعر:

هبطَ السَّهلَ، والبحيرةُ تنقضُ
وتطوي مطارفَ الأفياء
وتصبُّ الخمولَ والسَّأم الصَّاخبَ
والصمْتَ في فم الغبراء
فصدورُ الحقولِ متعبةٌ تلهثُ
في غمرةٍ من الإعياء
ورؤوسُ الأزهارِ مطرقةٌ تسلُ
فيها انتفاضةُ الكبرياء
وقيانُ الغصون ملويّةُ الأعناقِ
صرعى كآبةٍ عمياء
صورٌ افرغتْ على أذنِ الشّاعرِ
نجوى علويّةَ الإيحاء

نزل الفجر إلى السهول، وهذا طبيعي عندما تتنصف الشمس في كبد السماء، فهي عند شروقها تلامس ذرا الجبال.. أصبحت حركة الشمس سريعة فهي تنقض بهجيرها على السهل، فتذهب بالأفياء، والأنداء وقد وصف ذلك بقوله (وتطوي مطارف الأفياء).. فبساط الأفياء جاءت شمس الظهيرة لتطويه، وبدأت تصب الخمول، والسأم الصاخب، والصمت في أرجاء الأرض، وجنباتها.. فغدت الحقول متعبة صدورها لاهثة، أصابها الإعياء، وانحنت رؤوس الأزهار بعد أن طار عنها ندى الفجر، وألوى الحرُّ بأعناقها، وكذلك الغصون انحنت أعناقها.

في جديد الرسم الصوري لمشهد الظهيرة قال: هبط السهل، والهبوط يفيد السرعة، والكثافة، والحضور.. في انحسار الأفياء قال: (تطوي مطارف الأفياء).. في الانعكاس الحركي على قوى الطبيعة. حرُّ الظهيرة يشيع الخمول ويبعث السَّأمَ، لكن الروعة الانزياحية في قوله

/السَّأمُ الصَّاخبُ/، والسأم فعل نفسي داخلي، وبطيء الحركة لكن ثقله، وتأثيره، وانعكاسه جعل الشاعر يصفه /بالصَّاخب/: وهو عنوان قلقي، ومزعج. أمام ذلك تعبت صدور الحقول، ولم يقل ترابها والصدور تحمل المساحة، والداخل أيضاً كما جمع صفة اللهاث إلى صفة الإعياء، والتعب، والإعياء ناتج عن التعب، واللهاث.. الجديد هو في رؤوس الأزهار التي أضناها الحرُّ ثم سيماء الكبرياء، وانتفاضتُها عن ثقل الحرّ.

حضرَ إحساس الشاعر المرهف بالحر والهجير فوصفه بالانقضاض، وطيِّ المتعارف والتعب، والخمول، والصمت واللهاث، والإعياء، والإطراق، وكلُّها مشاهد عناء ومعاناة، وانكسارات داخلية هي في نفس الشاعر عبر توحده مع الطبيعة، واندماجه فيها. كانت لغة التعبير غنية بدلالاتها، وفضائها التجديدي في الرسم الصوري ومساحته.. إنها خيالات /أبو ريشة/، ومخزون العبقرية الشعرية لديه.

الأكثر روعة في وصف حركة الشمس عبر محطاتها الثلاث، الفجر، الظهيرة ليأتي المساء. يقول في وصف المساء:

بلغ المنحنى فجاز مدى الطر
ف بحسن مفجع الأنباء
مأتم الشمس.. ضَجَّ في كبدي الأفق
وأهوى بطعنة نجلاء
عصبت أرؤس الروابي الحزانى
بعصاب من جامدات الدماء
فأطلت من خدرها غادة الليل
وتاهت في ميسة الخيلاء
واكبت تحل ذاك العصاب
الأرجواني باليد السمراء
وذوابات شعرها تترامى
في فسيح الآفاق، والأجواء
وعيون السماء ترنو إليها
من شقوق الملاءة السوداء
فإذا الكون لجة من جلال
فجرتها أنامل الظلماء
يرسب الطرف في مداها ويطفو
ثم يرتد فاقد الارتواء
فتطل الأشباح من كوة الوهم
وتهوي مجنونة في العراء
وتموج الأصداء من زفرة الأرض
بأذن المهابة الصماء
صور أفرغت على أذن الشاعر
نجوى علوية الإيحاء

يتحدث عن بلوغ الفجر المنحنى في رحلته النهارية إنها رحلة نهاية اليوم، الوحدة الزمنية لمسار الفجر.. اقترب الغروب، وتجاوز الفجر مدى ما تدركه العين.. إنها أنباء الغروب، وفجيعة رحيل الفجر.. شبه غروب الشمس بالمأتم، وصف المأتم بالضجيج (مأتم الشمس ضج في كبد الأفق) علماً أن الغروب يتصف بالهدوء.

والرؤية، الأكثر عنفاً في الصورة إضافة إلى ضجيج هو الطعنة النجلاء التي أصابت نهار الشمس عند الغروب، هذه الطعنة الدموية لونت رؤوس الراوبي بعصاب من جامدات الدماء، والعصاب هو ما يلف، ويشد على الرأس، مرت مراحل الغروب بالصور التالية: بلغ الفجر نهايته، كانت أخباره بالغروب أنباء مفجعة، الشمس غدت في مأتم حزن يملأ الأفق، استحال لون القمم، والآفاق كلون الدم الجامد، كانت طعنة

الغروب قوية أصابت مقتل الشمس، تلونت رؤوس الجبال بالعصاب الأحمر.

الجديد في الرسم الصوري: بلوغ المنحنى كنهاية اليوم، ومأتم الشمس كمشهد للغروب، والعصابات الحمراء عن القمم كانعكاس لألوان الغروب لتبدأ صور الليل فكيف كانت؟

(أطلت غادة الليل).. فالليل غادة حسناء... ولا أظن أن سابقاً من الشعراء وصف الليل بالغادة. أضاف صورتين لغادة الليل (أطلت من خدرها، وتاهت في ميسة الخيلاء).

راحت غادة الليل تفك العصاب الأرجواني عن القمم، والذرا، بيدها السمراء.. وشعرها الأسود يرخي سدولَهُ في فسيح الآفاق، والأجواء.. أما نجوم السماء فتطل على غادة الليل في ثقوب الليل السوداء تحول الكون إلى /لجة من الجلال/.. صنعتها يد الظلام تذهب العين بعيدة في هذا المدى الليلي، وتعود من دون رواء، تطل أشباح الليل من نوافذ الوهم، والخوف، وتموج أصداء زهرة الأرض بالمهابة، والوفاء..

بهذه اللوحات، وامتدادها، ووقعها النفسي رسم أبو ريشة لوحة المساء، والليل كان كل ما في صورها جديداً حضرت لغة الزوال بعبارة (بلغ المنحنى).. وحضر غروب الشمس لديه بصورة (المأتم).. وغدت ألوان رؤوس الجبال عصابات تلف على الرؤوس. والليل تحوّل إلى غادة ليلية تطل بشعرها الأسود، وشعرها الأسود غطى الهضاب، والآفاق، ونجوم السماء عيون تطل من ثقوب الظلام. إلخ.

بهذه البنورامية الرائعة، والصور المتحركة، والغنى اللوني قدم الشاعر لوحة السماء.. كان إحساسه حاراً بالمعاني، والأشياء من حوله.

لا شك في أنَّهُ في هذه الرمزية الرائعة لديه يتجلى أثر الشعر الأوروبي من: (ادجار آلن بو) إلى (شارل بودلير) في (أزهار الشر).. صور تمتلئ بالخطوط، والألوان، والأضواء، وهذا تمكن فني وبنائي متقدم يحسب للشاعر.

صور تحمل ديمومتها، وخلودها، لا شك أن هناك جهداً طويلاً، وإعادة في هذا الإخراج الصوري.

هذه الصور تخرج من مقالع الروح، ومن دفء الداخل، ومن الغنى الوجداني، وقدرة الإيحاء في صوره ثم صدور ذلك عن الخيال القوي الخلاق.

كانت قصيدة (شاعر وشاعر).. قصة الكون في ولادته، وزواله، حملت القصة بمراحلها الثلاث بنائية عالية، ومساحات في الإيحاء، والدلالة، وغنائية في موسيقا الحرف، والروي، وكامل لغة التعبير. حملت صورة عوالمها الداخلية، والخارجية، والكثير من الصور في إحالتها الداخلية، وأبعادها تتجاوز كثيراً ما يوحى به داخلها. جمالية التكرار والإعادة في شعر /أبي ريشة/ ومدرسته تحملُ أيضاً جمالها، وتدفقها، اشتغل رائعاً على إيقاعات المكان، والإطلالاتُ المطلعيَّة لديه قد تكون بيتاً، أو مقطعاً لكنها تملك براعة استهلالها، ومدخلها البنائي الرائع.

في صوره يبدو واضحاً المؤثر التراثي المطور، لكن تبدو ملامح الحداثة الغربية برمزيتها، وأنماط صورها.. في شعره يتجلى الإيحاء بديلاً للغموض. في بنائه الفني أتقن لعبة التناظر، ولعبة اللون إلخ.

/أبو ريشة/ علمٌ شعريٌّ، والتفصيل في دراسة إبداعه الكبير يحتاج إلى الكثير.

□□

الحب والقضيّة

د. عيسى درويش *

قدّمت نفسي
كي تحاسبني التي قد كنت أحسبها وفيّه
كان الوفاء قضيّةً
والعشقُ يشغلني ويقلقني ...
ويجلب لي الأذيّه
وأنا عشقت حبيبتي زمن الصبا
وحجبت عني العاشقات ...
جعلتها رمز القضيّة
من أجلها هاجرت في الدنيا
ركبت البحر
قاومت الأعاصيرَ القويّة
وحملتُ اسم حبيبتي ...
وجعلتها من بعد اسم الله
أذكرها الصباحَ ..وفي العشيّة
ورجعتُ من سفري الطويل
أزورُ بيت حبيبتي
وأُعيدُ أحلامي الفتيّة
ووجدت دارَ حبيبتي قفراً
وأهلُ الدار قد رحلوا
وجاء الغاصبون ليأخذوا بلدي سبيّة

* * *

هيأتُ نفسي للكفاح *
جعلتُ أغنيتي السلاحْ
وهبتُ نفسي للفداء
تمرّدَتْ روحي الأبيّة
ومشيت في الجولان...في لبنان ...في الأرض السليبة كلّها
ودخلت أرضي المقدسيّة
اذهبْ لوالدتي ..وبلّغها شهادة ابنها
إني على عهدي لها ، قد فزت بالعهد المقدّس والهديّة
إن دمي في القدس يا أماه
وعد الله ...
والأقصى تحرره بطولات الشباب الملحميّة
لا تحزني قومي افرحي ...

* شاعر من سورية.

هذي بلاد الشام قد زحفت إلى الأقصى

وقد نشرت عليه ثيابه الخضراء

وارتفعت على الأقصى بيارقها العليّة

عرس الشهادة فيه تصطفُّ الملائك في جنان الخلد في أثوابها البيض البهيّة

فيه ترش الحور عطر الخلد والبخور للنفس الرضيّة

المقطع الثاني

حبيبتي ....

ما زال اسمُك في شغاف القلب مكتوباً

ومحفوظاً ومحمولاً بأجفاني النديّة

إني على عهدي إليك مقاتلاً ومقاوماً

حتى تعود بلادنا

من أجل أن يحيا بها أولادنا

من أجل أن يرضى على أبنائهم أجدادنا

سأظل أقرأ في العيون السود سورة مريمٍ والمجدليّة

ماذا أقول إذا تخلّى المتعبون عن النضال

وساوموا حول القضية

ماذا تبقى من فلسطين الجريحةِ

يا ذوي التيجانْ

يا أهل القرارات الغبيّة

ماذا تبقى يا عبيد المالْ ....

والأقصى جريح الصدرِ

يصرخ يا عبيد المال

قد بعتم تراب القدس في أحضانِ عاهرة بغيّة

ماذا تبقى ... يا عبيد الذلِ ....

يقتل بعضكم بعضاً ... ويذهب مالكم هدراً

ويصبح ليلكم عهراً ...

وفي صهيون يكتب بعضكم بالعهرِ إعدامَ الضحيّة

ماذا أقولُ ...

وقد أتى للشام غول النفط يقتلنا

يحرض جيش تركيا ليذبحنا

يحرض جيش أمريكا ليحرقنا

يفجر حقده فينا ..ويفرح في مآسينا

وكرمى لعين إسرائيل

يمحو اسم سوريّة

* * *

وجيش البغي إذ ما جاء يقتلني سأقتله

فإن الشام باسم الله باقيةً ومحميّة ...

سأصرخ في بلاد العُرْبِ

باديةً وحاضرةً وبريّة

بأن الشام عاصمتي

ستبقى شامة الدنيا ..

لها فضل على الدنيا .....

قبور الأنبياء هنا .... بأرض الشام ظاهرة ومخفيّة

لكم فيها عروبتكم ... ونخوتكم
وفيها رمز عزتكم ونهضتكم
فلا تتنكروا يوماً لإخوان لكم فيها ...
فإن حياتكم ديّةْ
هنا في الشام ماضينا وحاضرنا
ومشرقنا .... ومغربنا
وكل قبيلة في العالم العربي .... تفدي الشام في دمها
ومن دمها حصون الشام مبنيّةْ

مقطع ثالث

قدمت نفسي كي تحاسبني الحبيبةُ ...
وانتهى عهدُ الشبابْ
أدركتُ أني صرت في الزمنِ الأخير
وصارت الأقوى على قول الصوابْ
وطلبت منها أن تسامحني وأن تنهي العتابْ
قالت أحبك ..... قلت ما نفع الهوى ؟!
بقي السؤال معلقاً .... وعجزت عن رد الجوابْ
قالت ..سأبقى ما حييت أحب وجهك ... والقصائد والكتابْ
سأظل أقرأ كل ما كتبتْ يداك من الرسائل والخطابْ
ورسائل الأحباب من شهدائنا تحت الترابْ
قلت الهوى صعبٌ ....
وأصعب ما يلاقيه الذي عرف النوى .... هذا العذابْ

□□

هَمزة الفَصل / رَعشة الوَصْل

□ نزار بني المرجة *

هو الشبق النهاري
يأتي
ليعلن أنّا التصقنا
وأنّا ابتدأنا مسير
النهارات بين الليالي
وحول موكبنا تلاقت
ألف دائرة الظلام
وقلنا مراراً:
ـ تموت الذئاب...
ويخرج ضوءٌ من الدائرة؟
ـ همزة الفصل ـ كانت..
ومازالت تلاحق وجهكِ القمري
في كل الدروب
..فافتحي الآفاق للحزن الملوّن
..أثلجي صدري الممزّق
وارسمي ـ كوفية الوصل!

بين جسمي وجسمكِ
..اكتبي التوصيات الأخيرة..
قولي:
إنه الجوع
يجتاز المسافة بيني وبينكِ
يصبح وجهك يافطة الراقصين!
وأبقى أنادي:
خط انشطاركِ
صولجانٌ وقوس قزح!
ـ رعشة الوصل ـ كانت:
وحول موكبنا تلاقت
ألف دائرةٍ للظلام؟
وقلنا مراراً:
ـ تموت الذئاب..
ويأتي نهارٌ طويلٌ.. طويل

□□

* شاعر من سورية

ما بين مقصلةٍ وجرح

❑ محمد حديفي *

أطلقْ يديكَ إلى المدى
أطلقْ يديك
النارُ تشعلُها الفجيعةُ في شغافِ القلبِ
لا دربٌ لنا
لا وردةٌ تغفو على ثغر الحبيبةِ
في الصباحْ
لا طائرٌ يهفو لشرفتكَ البعيدةِ
والشريدةِ في الرياحْ
لا موكبُ النجم المسافرِ من ديارِ الأهلِ
محتفلٌ بنا
لا هذه الأرضُ ارتوتْ من دمعنا
أطلقْ يديكَ إلى المدى
واخلعْ حزامكَ مرةً
فلربما سقطت رصاصاتُ الأحبةِ
من مسامكَ أو دمائكَ
أو يديكْ...
أطلقْ يديكَ إلى المدى

يا أيها المسحورُ من نزف السهولِ الحمرِ
من شريانِ قبرةٍ
يرفُّ جناحُها
فوقَ السحابْ
طالتْ تباريحُ الغيابْ
يا أيّها المركوزُ كالرمح العتيق
على الربى
هل غيبوك، لأنهم باتوا يخافونَ
التوهجَ والبشارةَ في يديكْ
هل أبعدوكَ لأنهم
يخشون أن تغدو القصيدةُ طلقةً
أو تستفيقَ جراحُنا !!!؟؟
كلُّ الجراح صغيرةٌ
كلُّ الجراح لها مدى
إلا جراحُ الأهلِ.. راعفةُ الصدى
فازرعْ جراحكَ في تلوم الغيم

* شاعر من سورية.

واصعقْ صيحةً

وليشعلِ الأرضَ السعيرِ معربدا

* * *

أطلقْ يديكَ إلى المدى

يا أيها المنسوجُ من وجعٍ

ومن صبرٍ جميلْ

هذا صليبكَ كاشتعالِ البرقِ

يمتشقُ اللظى

* * *

أطلقْ يديكَ إلى المدى

ودعِ النداءَ يشقُّ حنجرة الصدى

فالشمسُ منذُ توقد التفاحُ

في شجر الصباح ونبضهِ

قدمتْ إليكْ

والنارُ منذ نثرتَها

حزماً من العشقِ الجميلِ

على الربى

سكنتْ يديكْ

والصبحُ متسعٌ لحلمٍ مزمنٍ

في مقلتيكْ

يا أيها المقدودُ من صخرِ الجبالِ السمرِ

ما سرُّ الفراشات التي

أخذتْكَ كالمطر المسافرِ

في نزيفِ الغيمِ

مذ حطّتْ عليكَ؟؟!!!

* * *

سحابتانِ من النبيذِ

ووردتانِ

تشعُّ من نبضيهما شعلٌ

وفي قلبيهما وجعٌ

وفي عينيهما الأرضُ التي

خرقتْ نظيم مدارها

والشمسُ تبحرُ في جديدِ مسارها

والطيرُ تفلتُ من عتيقِ إسارها

وتحارُ تحبسُ في عيونكَ دمعةً

أم تتركُ الصبحَ المطلَّ على الدنى

يختار موتكَ أو يكحّلُ مقلتيكْ

* * *

فاطلقْ يديكَ إلى المدى

يا أيها القمرُ الذي

بالدمع يغسلُ شرفتي

ويلمُّ نبض أحبّتي

لا تبتعدْ

يا أيها الحلمُ الذي

ينهلُّ من ألقِ النجوم فإنني

أسرجتُ عذراء المنى

فرساً إليكْ...

أطلقْ يديكَ إلى المدى

أطلقْ يديكْ

□□

نجوى

□ محمد رجب رجب *

شكوتُ إليكَ ما يشكو الأسيرُ ... فيا أبتي تَقَاذَفني المصيرُ
فما أنا حيثُ تُحتصدُ الأماني ... سبيلُ أمانها واهٍ قصيرُ
وما أنا حيثُ يَغْتبقُ النّدامى ... فيكلوني على ظمإٍ غديرُ
يمرُّ بيَ السُّراة ، فلستُ أدري ... أَمُرتَقِبٌ أم الدنيا تدورُ
فلا قمرٌ يَفِرُّ إلى فلاتي ... ولا شمسٌ يباكِرُها خُضورُ
أمدّ إلى جِرارِ الحلْمِ كفي ... فيُمْرِعُ خافقي الوجَعُ المريرُ
فلا غمر الضُّحى بيداءَ ليلي ... ودفئُ العيش قلبٌ زمهريرُ
وشطُّ المسهدينَ سفينُ وَجْدٍ ... تَلاطَمُها النّوائبُ والشّرورُ

* * *

بنو أمي تَسَوّرَهُمْ جحودٌ ... وفي أوْداجهمْ زَأَرَ النَّفيرُ
ظُباتُ الجاهليّةِ دارُ غُزّى ... وَمَرْجُ بهائهمْ غثٌّ ضريرُ
تقومُ وَتَقْعُدُ البغضاءُ فيهمْ ... فبابُ قِرَاهُمْ ، أبتي ، صريرُ
يلُوبُ العيشُ والزُّلْفى حُطامٌ ... فنجواهمْ على الجُلّى هريرُ
لقد هَبّتْ رياحُ الضّنْكِ تُزري ... فلا جارٌ ولا راعٍ نصيرُ

* شاعر من سورية.

ولا وطنٌ عَلاَ شَجَرَ التآخي   ولا في العالمينَ غدٌ وقورْ

يزفُّ بغيِّهِمْ وجهاً نضيراً   وفي جلبابِهِ ذئبٌ عَقورْ

وأضرمها الرُّعاعُ صلاةَ بغيٍ   فسفكٌ واستياف مُستطيرْ

بكى الشيطان حين غدا مُريداً   وسيِّدُهُ "الجلالةُ" و"الأميرْ"

أكانَ اللهُ -جَلَّ- بهم تجلّى   فيا لَلّهِ ماصنعَ الفُجورْ

فلا تَعْمى العيونُ ، أما وتَعْمى   القلوبُ وما تُخَبِّئهُ الصُّدورْ

* * *

متى – أبتي – يُفيقُ بنا الضمير   فَتَنْأى عن محاجِرِنا القُبورْ

□□

اذكريني ....

□ رجب كامل عثمان *

عند جذع الياسمينة
واجعليني...
في براعمها المخضّبة الحزينة
واتركيني
بين أنقاض المنازل....
في حواري تلنا...
فوق الركَامْ
أو خذيني
نحو وجهِ الشمس أشكو
ما أنا فيه انثريني
فوق أرصفة الشوارع
في المدينة
ربما يوماً أعودْ
ربما يوماً تعودينَ معي
نحو ذات الفجر
أو ذات السفينة
في تلال العشق
نوقد شمعةً ونزفها بالياسمينْ
حيث نولد من جديد

مرةً أو مرتين
مرةً فوق الغمامْ
ومرةً فوق الركامْ
آه يا شام اعذريني
لم يعد يجدي الكلام
كيف صار الياسمينْ
على ضفافك كالخناجرْ
كيف جف الدمعُ
من تلك المآقي والمحاجرْ
واستحالتْ بسمة الأطفالِ
جرحاً نازفاً....
ما بالُ أمة يعرُبٍ
تئد المشاعر والضمائرْ
آه يا كل المدائنِ
في بلادي
في بلاد الأنبياء
نحن كنا بل لا نزال بقايا أغبياء

* شاعر من سورية.

كيف أصبحنا عيوناً
لا تفرق بين ماءٍ أو دماءْ
فاعذريني
أنت يا شام اعذريني
إن أنا يوماً سخرتُ
وإن ضحكتُ
وإن تعمدت البكاءْ
حين يبكي ياسمينكِ
فوق أكوام الركامْ
حين يغرق وجهك العربيُّ
في وسط الظلام
ذاك يعني
إن على الدنيا سلامْ
ذاك يعني أن على الدنيا السلامْ

□□

صلوات عاصفة

□ محمد إبراهيم حمدان *

لخمر العشق من كرم الندامى / أصلّي.. والهوى أوحى السلاما
ففي كأسٍ وساقيةٍ خلاصٌ / لمن ملَّ التهافتَ والخصاما
سئمتُ وعيدَ داعية ودعوى / وضقت بكل من صلّى وصاما
وأغضى.. والدّم العربيّ نهبٌ / وفي الأسماع أنّاتُ اليتامى

* * *

رويدكَ صاحبي فأثيم كأسي / أحبُّ إليّ من دمع الأيامى
وحسبك ناصحاً فالقلب أمسى / يباباً.. والندى ملَّ الخزامى
أنا ما اخترت من تَرَف كؤوسي / ولا أدمنتُ من سَغَبٍ مداما
ولكني رُميتُ بظلم قومي / بلا ذنبٍ.. فآثرت الظلاما

* * *

تعاتب في غرار الراح روحي / وتشرب من جراحاتي جماما
وتسكر بالدماء ولا تبالي / حلالاً كان أمرك أم حراما
فدع عنك التمادي في رياء / فما أبقى الرياء لنا كلاما
عتابك بدعة لا خير فيها / وشرُّ الخلق داعية تعامى

---

* شاعر من سورية.

فقل ما شئت إني لست أخشى — عتاباً في النديم ولا ملاما
رشفتُ مواجع الدنيا فجازت — بأوزاري وأقداري الزحاما

* * *

تهجّد أيها الداعي نجيّاً — لمن تهوى سجوداً أو قياما
وسرّح طرفك الساهي يميناً — شمالاً.. هل ترى إلاّ ضراما؟!
سماؤك والثرى نزفٌ شهيد — وشمس الأمس تستجدي الغماما
وقدسك مستبى.. ويُسام أقصى — جراحاً واعتقالاً وانتقاما
وغزة تستجير.. ولا مجير — وسيف البغي يغتال السلاما
ومجد الرافدين غدا مباحاً — لغاز سامه الموت الزؤاما
فسل بغداد عن أشلاء جرح — تهاوى نازفاً.. وَسَل الشامى
وحدّث عن "جنين" وخلّ "قانا" — تحدّث عن دم.. وسل الخياما
يراودنا الرغام بكل أرضٍ — وغير الشام من يأبى الرغاما؟!
لأن الشام فاتحة التجلي — رماها الأهل زوراً واتهاما
أفاءت من دم الشهداء مجداً — وعروة أمة تأبى انفصاما
تجوع الشام.. أو تعرى.. وتدمى — لتدفع عن بني الضاد الحماما
ومن ظمأ تجود بكفّ سُقيا — على صادٍ وتحسبه لزاما
مغاني الأرز كم ندّى ثراها — دَمٌ عن أرزها المصلوب حامى
وكم ألقتْ على وَجلٍ سلاما — وبالأحقاد قد ردّ السلاما!!
كفرتُ بأمةٍ نُكبتْ "بسام" — وتعبد بالهوى المويوء ساما

* * *

كبرنا يا شآم عن الخطايا ... وذو الأرحام ما بلغوا الفطاما

فبغضٌ غافلون.. وبعض قومي ... على الأغلال قد أغضى وناما

وأسرف في الهوى الموبي شقيٌّ ... من الأزلام حتى قيل: هاما

فقل للغافلين على ضلال ... وهابوا الموت عزاً.. واقتحاما

جراح المهد والأقصى نذيرٌ ... وسرُّ قيامةٍ أحيا الأناما

تجلّى في رؤى "ميسون" عشقاً ... وفي "آياته" الكبرى غراما

صباح دمائه لا بدّ آتٍ ... فإما الموت أو نحيا كراما

***

كَبَتْ خيلُ الرهان بكل ساحٍ ... وباقي الخيل تجترُّ اللجاما

توحدت الشعوب على اختلافٍ ... وفي التوحيد نزداد انقساما

سئمنا العمر أعذاراً تماهت ... مع الأوزار ذلاً وانهزاما

وحاصرنا النفاق بحسن قولٍ ... وسوء الفعل أورثنا السقاما

وأسفرتِ "البوس" بلا حجاب ... "وداحس" مزّقت عنها اللثاما

فيا أهلَ السرابِ كفى رهاناً ... على وهم السراب.. كفى زحاما

أضعتم في مزاد العصر شعباً ... وأرضاً حرّةً.. ودماً حراما

إباءُ الضيمِ أشرفُ من هوانٍ ... ومن يأبى الهوان فلن يُضاما

وقيل الصمت في زمني وسامٌ ... وحسبكَ أن تنال به الوساما

لعمرك قد أبيتُ الصمت نهجاً ... وأرفض من تحرّج أو ترامى

وأرفض ذلّ قافيتي.. وقومي ... ومن أغضى لغير الله هاما

مدادي آية.. ودمي حسام ... إذا ما ضيّع القوم الحساما

أنا شعب تمرّس بالمعالي ... وأدمنَ في ذرا المجد الصداما
أنا النور المبين بكل أرض ... وفي صلواتها كنتُ الإماما
أنا الكلمات فاخشع.. إنَّ حرفي ... سماء لا تُسامُ.. ولا تُسامى

* * *

سلام الله يا وطناً حباني ... شموخ جهاده عاماً.. فعاما
ونادمني خمور المجد تيهاً ... وعلّمني المحبة والوئاما
أرى "سلطان" روحاً في "هنانو" ... و"سيف البدر" عن حلب تحامى
وندّى الموج في حوران ورداً ... وباسم فراته حيّا الشآما
توحدت القلوب على فداء ... لمجد الأرض واشتعلت هياما
لنخب الحبّ في دمها عبير ... ومسك القول سقياها ختاما
فليتَ الله لم يخلق بلاداً ... إذا لم تزدهِ شمماً وشاما

□□

قيثارة الجسد

□ زهير حسن *

هناكَ بعيداً أسمعُ أفراحَ المطر
صوتَ الكونِ في الأفق
صوتَ حفيفِ الشجر
وفوقَ الغيومِ السُّمر
بعثرتُ ذاكرتي
سحبتُ من ألحانها
خيوطَ وسادةٍ
عانقها القَمر،
هُنا حيثُ يندبُ شاعرٌ
ويهزُّ جذوعَ أشجارٍ تُحتَضَرْ
فليندب ما أراد
فعمّا قريب سيدعُو شجاعتهُ
يغوصُ في عُمْقِ الخَيال
يبحثُ عن قيثارتهِ المكسورةِ
حيثُ لم يبقَ
من الوجودِ أليفاً
سِواها..
هنا أيضاً
الذينَ صَمَتوا
الواحدَ تلوَ الآخر
سوفَ يُذهلون..
ملاّحُ القاربِ البطيء
سربٌ من الآلهةِ الطينيةِ
حارسُ المقبرةِ المغروسةِ
بالأصداء
والحانوتيُّ الأخرس..
سوفَ تُذهلهم
قيثارتي المنهوكة..
أمدُّ كَفَّيَّ المسلوختين
أَسحبُ عندليباً
من سحابها
أرفعهُ إلى حضرةِ الشمسِ
فوقَ أوتاري
وأهمسُ بعدَ غيابٍ طويل
فوقَ صدرِ حبيبتي..
نتوحدُ تحتَ رشحِ الضوءِ
فوقَ رؤوسنا

---

* شاعر من سورية.

نُبحرُ فوقَ سفرِ الحقيقةِ

ونهجرُ العزفَ الكسولَ والتسكع..

في لحظاتِ الذهول..

هل لي بيدكِ حبيبتي؟.

هنا سوفَ أسقطُ..

أتلمسُ الوجوهَ المغمورة

أمسكُ بذراعِكِ

وأرقصُ على نبضِ الاخضرار

تذوبُ أناملي فوقَ أوتاركِ

تعزفُ لحناً فريداً

يستحضرُ آلافَ الرؤى

وينهمرُ المطرُ الخجول

يغمر بالحب جسدينا

□□

شهر الحداد الطويل

(آب عند الشعراء الروس)

□ إعداد وترجمة: د. إبراهيم إستنبولي *

شهر آب مزدحم بالمناسبات و الأعياد – عيد الرب وعيد السيدة وعيد النجاة ... و أيضاً بالأساطير : فالرقم 8 في شهر آب يمتلك مفعولاً سحرياً .. إنه رمز التوازن بين القوى المتقابلة بعضها لبعض والتي تلتقي بقوة في هذا الرقم . والرقم 8 يعني أربع دعامات مزدوجة تقوم في الزوايا، بل إن الرقم 8 يرمز إلى الزوايا القائمة وللجدّية في الطباع .. والناس من هذا الرقم يمتازون عادة بالصراحة والصدق، وهم واثقون بأنفسهم، وغالباً ما يتمتعون بثقافة واسعة وباهتمامات متعددة .

و لشهر آب مكانة قريبة من مركز الألم في روح الشعراء الروس.

فهذه الشاعرة الروسية مارينا تسفيتاييفا التي ماتت في آب عام 1941 انتحاراً بحبل أعطاها إياه باسترناك لتحزم به حقيبتها كانت قد أطلقت على آنا أخماتوفا – الشاعرة الروسية الأخرى التي عاصرت السلطة البلشفية منذ بداياتها لقب موزا النحيب، وآنا أخماتوفا بدورها أطلقت على شهر آب لقب "ضيف ومسيرة الحداد التي تستمر 30 يوماً" .. ففي آب عام 1914 بدأت الحرب العالمية الأولى، وفي آب من عام 1915 توفي والدها، وفي آب عام 1921 تم إعدام زوجها الأول الشاعر غوميليف وفي آب من عام 1946 صدر قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي الذي ترك أثراً سلبياً كبيراً في حياتها .. و في آب من عام 1953 توفي آخر عمالقة الأدب الروسي الكلاسيكي إيفان بونين .

هنا نماذج مختارة لقصائد بعض الشعراء الروس المسخّرة لشهر آب

---

* باحث ومترجم من سورية.

(1)

فاليري بريوسوف

1873 – 1924

شاعر روسي، مؤسس الحركة الشعرية الرمزية في روسيا.
تتميز أشعاره بالإشكالية التاريخية والثقافية.

آب (مقطع)

سلاماً، شهر آب، أيها المكلل بالنشوة.
يا شاباً هزلياً أسمر!
بينما نمدّ البساط تحت شجرة بلوط،
نحن نستعد للوليمة في الغابة!..

آب، يا عزيزي! يا فتى فحمي اللون!
أنت أيضاً، مثلنا، ثمِلٌ.
هبط المساء. والهلال الدائري
أضاء ربوع الحقل.

(2)

قطسطنين بالْمُنْت

من الشعراء الروس الرمزيين.
1867 – 1942.
هاجر عام 1920 بعد الثورة البلشفية.

سوناتة

كم هو آب صاف، رقيق وهادئ.
وقد أدرك لحظية الجَمال.
إذ وشّح أوراق الشجر بلون الذهب
فقد أسَرَ المشاعر في نظام متناسق.

ويبدو خطأً فيه منتصف النهار القائظ –
تتآلف معه أكثر الأحلام حزناً،
برودة الظلّ و روعة البساطة الوادعة،
والراحة من متاعب الحياة اليومية.

والسنابل الملآنة تتخايل للمرة الأخيرة
أمام رأس المنجل الحاد،
وتُرى الثمار الأرضية في كل مكان
بدلاً من الأزهار.

ومنظر حزم الحنطة الثقيلة يبعث المتعة،
بينما حشد من الغرانيق يطير في السماء
وهي تصرخ مرسلةً "سامحيني"
إلى الأماكن الغالية.

(3)

ساشا تشيورني

1932 – 1880

الاسم الحقيقي الكساندر غلينبرغ.

تتميز أشعاره بالهزء والسخرية من ضيق الأفق ومن ذهنية الناس السذّج.

هاجر في عام 1920 إلى خارج روسيا.

آب

أغْطسُ في أيلول، وأستحم في الخريف.
والحوذيُّ سيصبح حزيناً في آب.
عندي شمسان – واحدة في الأعلى وأخرى في البحيرة.
وأحتاج إلى شمس ثالثة – أن تكون هنا في الصدر.

وبحيث أنَّ ملاكي
يلفظ اسمي بعيداً،
خلف الثلوج والمستنقعات -
بهدوء، ولو همساً،
حتى ولو سهواً
كما يحدث في أحلام اليقظة.

(4)

مارينا تسفيتاييفا

1941 – 1892

شاعرة روسية . تمتاز أشعارها بالنزعة الرومانسية.
كانت تميل إلى الشعر الغنائي الكلاسيكي .

آب – عناصيفٌ[1]،
آب – نجوم،
آب – عناقيد
عنب وحبات غبيراء،
صدأ – آب.
كما الطفل، تلعب يا آب،
كما الكف، تمسحُ القلبَ
باسمك الإمبراطوري:
آب – إنه القلب!

شهر القبلات المتأخرة،
شهر الورود والبروق المتأخرة!
تساقطِ النجوم بكثافة.
آب – شهر السقوط الغزير
للنجوم!

---

[1] - نوع من النباتات ـــ المترجم

(5)

آنّا آخماتوفا

1966 - 1889

تتميز أشعارها بعمق الإحساس بالتاريخ .. وبأنها تغوص في أعماق النفس البشرية .

آب

إنه بارٌ وماكر،
وأكثر رعباً من كل الشهور:
ففي كل آب، يا إله الحق،
كمٌّ هائل من الأعياد والمآتم .
تحليل الخمر وأشجار الشوح ...
عيد السيدة، عيد التجلّي... وقبة السماء
تسافر نحو الأسفل، كذاك الممشى،
حيث تتوهج بقايا الفجر،
إلى ما لا ناهية من الضباب!
والجليد يقود للأعلى، كما السلّم.
تظاهرَ بأنه غابة ساحرة،
لكنه خسر مفاتنه،
كان "إكسيرَ" الأمل
في صمت تخشيبة ما وراء القطب ...
والآن ! إنك مصيبة جديدة،
تخنق صدري كالبواء ...
والبحر الأسود يلعلع،
وهو يبحث عن رأسي.
....
....

(6)

بوريس باسترناك

1960 - 1890

كاتب و شاعر سوفييتي . من أشهر أعماله رواية "دكتور جيفاغو" التي صدرت خارج الاتحاد السوفييتي بداية عام 1957 ونال عليها جائزة نوبل عام 1958.. لكن السلطات الرسمية السوفييتية منعته من السفر لتسلّمها.

آب

كما وعدتْ، دون أن تخلْف وعدها،
عبرت الشمس في الصباح الباكر
على شكل شريط زعفراني اللون
من الستارة وحتى الديوان.
لقد غطّت قُهْرة ساخنة
الغابة الجارة وبيوت القرية،
فراشي، وسادتي الرطبة
وحرف الحائط خلف رفوف الكتب.
لقد تذكّرتُ لماذا هي الوسادة
رطبة بعض الشيء.
فقد حلمتُ كما لو أنكم جئتم لوداعي
عبر الغابة الواحد تلو الآخر.
لقد مشيتم حشداً، متفرقين وأزواجاً،
وفجأة أحدكم تذكّر أنّ اليوم
السادس من آب بحسب التقويم القديم،
عيد الرب.
حيث النور ينبعث عادة في ذلك اليوم
من الحظْوَة من دون لهب.
....

(7)

جوزيف برودسكي

1940 - 1996

شاعر سوفييتي منشق .. نال جائزة نوبل للآداب.

لا يوجد له اسم في القاموس الموسوعي السوفييتي الصادر عام 1985 في موسكو.

آب

مدن صغيرة، حيث لن يقولوا لكم الحقيقة.
وما حاجتكم أصلاً لها، فالأمر - بالأمس - سواء.
شجيرات الدردار تخشخش خلف النافذة
كما لو تردد الصدى لمنظر الطبيعة،
الذي يعرفه القطار وحده.
في مكان ما تطنّ نحلة.

وقد صنع لنفسه مقاماً، الفارسُ نفسه
تحوّل إلى إشارة ضوئية؛ وفي الأمام ثمة نهر،
والفرق بين المرآة، حيث تنظرون
وبين أولئك الذين لا يتذكرونكم، ليس كبيراً.

دُرف النوافذ ملفوفة تماماً بالنميمة
أو ببساطة باللبلاب لكي لا تنطلي عليها الحيلة.
يخرج راكضاً إلى المدخل فتى ملّوح بالشمس،
فيسرق منك المستقبل وهو واقف في سرواله الداخلي.

لهذا السبب يمتد المغيب طويلاً. فالمساء مسكوب عادة
في شكل ساحة لمحطة القطارات، مع تمثال وهلم جرا،
حيث النظرة التي يقرأ فيها " اللعنة عليك "
تتناسب طرداً مع الحشد الغائب.

(8)

إيليا تورين

(رامبو روسيا المعاصرة)

1880 - 1999

أنا من صميم شهر آب.
وهذا – على الأرجح، مصيبة
أكثر مما هو صرخة
إكليل غار في أعلى قمة عصية
حتى على أفكارك الخاصة؛
من تلك القُهرة الفاضلة، التي
تعمي عدسة المرآة
فتجعل العين رطبة ...

ذاكرة المساء

□ باسم عبدو *

لا يزال المساء يغسل وجهه بالضباب، ويفتّش عن القلوب الحزينة التي هجعت، فانخدعت بقدوم الليل الزاحف على ما تبقى من ضوء النهار.

ارتهنت الأحلام الظمآنة لمخادعات ومباركات تجوّفت وتفرّعت، وتحوّلت إلى جثث محنّطة.. والصباح يتجمّد فوق الأرصفة، يخلو من أقدام المشاة قبل أن تُشرّع البيوت أبوابها، وتطرد منها أنفاس النوم، ويهرول الأطفال إلى رياضهم ومدارسهم. وقبل أن تكشف الشمس الوجوه الملطّخة برائحة الهموم.. وهذه مقدمات لمساء يعترف أنه بغير إرادة، أغلق أبوابه لتوفير الراحة للناس.

الظهيرة استراحة لموت مجازي، لها عينان تتلظيان، تشيران بلا كراهية إلى زمن يتبدل. وإذا بقي ثابتاً يتحول إلى روتين قاتل. أما أسفلت الشارع فسرعان ما ترتخي عضلاته ويفترش بؤسه، ويخبّئ حسناته ويلتصق بأحذية المشاة.

في ذاك المساء تقاسمت الدقائق تجاعيد الوجوه بالتساوي، وتوقفت عقاربها وهي تصغي برحابة إلى صبية ترثي عشيقها، وتحتفظ بمنديل معطّر في صدرها.. تصغي إلى حفيف أقدام الأوراق المتساقطة، وإلى هسيس ساقية حرّة تمشي على قدم واحدة، استغلت هدير النهر وتسللت إلى الأرض العطشى المقهورة، التي هجرها أصحابها، فوجدت الصبية فيها عنواناً لعشيق قديم على جواد أبيض، واستراحت وتمددت على العشب تعدّ النجوم وتنظر إلى الفضاء الساكن. تتراءى لها الأحلام كأنّها تشقّ الأرض، وتحمل براعمها وتطيرا ثمّ تهمس في أذن دواخلها ويعلو صوتها وتقول: للعشق نصيب في كلّ ما يحدث، ولكلّ عاشقة في كلّ زهرة حبيب.. وإذا جُرّد المساء من ألوانه وصوره، لم يبق لليل سرّ ولذة الانتظار.

تبدلت رغبات المساء، بعد غروب مشوب بتبدل الصور. ظهرت امرأة أكل الدهر على خدّ وشرب من كوز خدّ ماء الشباب.. امرأة تقيس الوقت بشبرها.. تعرف من ظلّ الحائط متى يعود زوجها من الحقل وأحفادها من المدرسة، فتمدّ ساقيها، تلفّهما بثوبها، وتتابع غزل الصوف بصنارتين فضيتين. وبين غَرْزة وأخرى تدندن بصوت ما يزال يحتفظ بشبابه. وترفع رأسها بفرح حين تشمّ رائحة اجترار العشب من فم نعجة هرمة، تمسح خياشيمها المبللة بالندى بكتفها، احتجاجاً على صوفها المغزول، وتخجل من عُريها! تتفقد العريشة التي تظلل واجهة البيت، بعينين متوقدتين بالأمل. وتنسى أن

---

* قاص من سورية.

الخريف جرّدها من حقوقها، وحمل أوراقها ورحل. وترك عروقها الملأى بالعقد تتعرّج على أسلاك معدنية.. عروق يابسة متشابكة، في حين كانت الأشعة الغاربة تتسلل إلى المغزل، فيلتوي من شدة الفرح وينحني بخجل. ويتسرّب العرق الحار متهالكاً على خديها، يغطي وجهها بمهارة فنان.. والسنون تستلقي بجانبها، وتلجأ العقود الماضية إلى حضنها ضيفاً مؤقتاً، يحمل في جعبته ذكريات وأوراق مهترئة، في طريقها للاحتراق، لا يعرف بياضها من سوادها. وتدلت جديلتان على كتف صبية غدت الآن عجوزاً، وحلماً شاخ قبل أوانه، لكنه لا يزال يتراكم في ذاكرتها. وأسئلة تفغر أفواهها بشراهة الانتظار، وجوع يزحف كالجراد.

سمعتها توقظ ذكرياتها المحجورة، خوفاً من بوح في غير زمانه ومكانه. وإذا حلّ ضيفاً في هذا العمر، تتهم المرأة بالجنون أو الخيانة.. رأيتها تحكّ رأسها بالصنّارة. ولم أصدّق أنها ما تزال تستظلّ بفيء حبيب شرّد عواطفها، ومزّق خلجات قلبها وغدر بها. وبعاشق آخر في فترة نضجها، حينما أصبحت ثمرة مُهَيَّأة للقطاف عطّرها بلمسة ناعمة.

ذكريات جاءت متأخرة، أيقظتها من نعاس طويل. وخدر ألمّ بأطرافها. وعلى رغم كل المسرّات والانحناءات والأوهام المبذورة في الأرض وفي جسدها، نهضت تفكر بفعل وموقف، واتكأت على ساق الدالية المنحني فاهتزّ، وارتعش جسدها وأصابعها تشدّ عليه بعزم وقوة.. عندئذ تخلّصت من وهنها وتحرّكت أشجانها، ومشت إلى الحقل واهمة أن الزرع يغمرها، والفضاء الواسع يكتم أنفاسها، وهي تتابع السير وتحثّ خطاها والليل يلفّها، تبحث عن منجل نسيته في موسم العام الفائت، حينما شعرت بأن موعد الولادة قد حان، فأنجبت بكرها وقطعت حبل المشيمة بالمنجل، وألقته بجانب صخرة.

كانت المرأة في تيه تحني جسمها، وسنابل القمح تميل برؤوسها طائعة من دون ممانعة، تتقبّل ما يجري راضية، وهي تغرق بحلم وعَجز وتهوي بخوف، ثم تفرك عينيها لعلّها تصحو، لكنّها لا تملّ من غناء الحصاد. وتحنّ إلى قطاف القطن، وإلى زوج أحبّها ورعاها وأحبّته ورعته. وكانا شريكين يلتهمان الفرح معاً ولا يشبعان. ففي النهار عمل وتعب لتغطية عورة الفقر، وفي المساء راحة واسترخاء أمام باب الدّار.

وتبدأ الأحلام تسرق الأوجاع من مخادعها، وتُعبّد طُرقاتٍ رُصفت بالحصى المغسول بماء الساقية.. الحصى النظيف الناعم لفكّ معجم الرغبات. ومنه الخشن لحكّ أكعاب الأقدام، وهرش الأظافر القاسية المتشظية بأسنان لحمية، في أيام العطل وقبل الأعياد.

تتلذذ المرأة بالصبر والذكريات تغسل عقلها والحنين يبكيها. وتهطل دموعها بسخاء على زوج أحبّها، لكنّه رحل مبكّراً. ولم تبقَ إلاّ ذكراه وصورة معلّقة على الجدار، وابتسامة نافرة تكاد تكسر الزجاج، وتجلس على خدّها.. ذاكرة تتصدّع في أول صفحة تَعْبرُ من الماضي إلى الحاضر المختلف.

وصلت المرأة إلى قناعة أن الماضي لن يموت، وكل من قال واعترف بموته فهو مخادع. وعرفت بعد تجربة طويلة مع الزمن، أن الماضي يعيش في رحم الحاضر، ويتشابه معه في روعة الانتصار، ويهجره عندما يغدر الزمن به!

وفي هذا المساء ظهرت صورة أخرى قرب الشاطئ، حلّت ضيفاً على هذا الألبوم. وكانت الشمس تقطف آخر عنقود تساقطت حبّاته، وضاعت في مياه النهر، حين ترك الصيادون أمكنتهم وألقوا شباكهم ورحلوا، وهم يتابعون قراءة تاريخ السفن وحمولتها وأوزانها، ويودعون البواخر الجاثية في المرافئ قبل رحيلها.

وبدأ الليل يغطس في البحر ويغطي اليابسة، ورائحة الليمون تفوح من البساتين المطلّة على الرمال. وكل الأشياء المتحركة والجامدة والأبواب المواربة والمغلقة، والأبنية العالية والواطئة، خاوية وناعسة.. والجدران والواجهات المزينة بفرح الطفولة، في ذبول واحتراق. ولم يكن الليل بهذه القسوة والشراهة كما يُخَيَّلُ إلى البعض. فقد ترك الممرات المحمية بصفوف الأشجار، هادئة خالية من الضجيج، إلاّ من همسات بعيدة وصدى قهقهات تتردد بين مُدّة وأخرى. ولم يكذب الليل ففتح صدره للعشاق الذين يحلمون بالمستقبل الآمن، وللذين لا يزالون يحتفظون بطاقات الورد بين كتبهم ودفاترهم، على رغم الانتظار الطويل والتعب والشقاء.

قالت المرأة وهي تجتاز عتبة الدار، وتلقي بالمغزل والخيوط على المصطبة، على رغم جهلها بما يجري خارج حدود القرية، قالت: لليل حصة كما للنهار أيضاً، فهما صديقان ودودان يتقاسمان اليوم بحسب فصول السنة. وقالت أيضاً، وهي ترتل لحفيدها: للفرح فُسحة خضراء كما للحزن لذة الألم.. والحياة مهما اختصرت أو طالت أذرعها فهي أقصر من شبر طفل بريء!

□□

صورة..

□ رياض طبرة *

ما عزم على تنفيذه جهاد هو الانتقام ولكن متى وكيف؟ هذان هما السؤالان اللذان ظلا يحتلان تفكيره. داود كان قد دبر "عملية نوعية" مسّت حياة جهاد الزوجية، ومن يومها طار صواب جهاد وهو الأقدر على تنفيذ مثل هذه "المقالب".

داود هنا وجهاد في بلد مجاور ــ مدينة كل منهما لا تبعد عن الأخرى أكثر من عشرات الكيلومترات، لكن خريطة رُسمت جعلت منهما مدينتين لكل منهما علمه، النرد هو من حدد مصير كل مدينة.

جهاد

في موقع قيادي في النقابات ومثله داود، والمؤتمرات هو الملتقى وهي المناسبة لتبادل الهدايا والعواطف والأفكار حتى الزيارات العائلية، صارت زوج جهاد، وكأخت لداود وكذلك زوج داود لا يفصل بينهما إلا ما حرم الله.

في وارسو حيث آيات الجمال السلافي أعجب جهاد، الأسمر ذو الساعدين المفتولين والقامة الرشيقة بواحدة من حمائم وارسو، أحسّ داود أن تلك الحمامة لم تعره أي اهتمام، انصرفت أنظارها إلى جهاد، أشاحت ببصرها عنه، وفي غفلة منها التقط لها صورة ذات تعبيرات فاضحة، ولم يتوان عن التقاط صورة لجهاد في الحديقة ذاتها وعلى مقعد مشابه، وبعملية تقنية جمع المعجبين، حتى بدت الصورة لقاء.

بعد اجتماع في المدينة المجاورة لمدينة داود، وكالعادة، اصطحبه جهاد إلى منزله ولم يدر في خلده أن صديقه بل شقيقه القادم من الغرب القريب سيقدم بعدما قدم من هدايا لزوج جهاد هذه الصورة، أعطاها المغلف، وهو يهمّ بالانصراف راجياً، ألا تفتحه إلا بعد انصرافه.

تعجلت الزوج فتح الصورة بعدما سمعت صوت انطلاق سيارة زوجها مع داود منطلقتين للعاصمة ثم المطار.

يا للهول.. قالتها وحط جسدها على أريكة وراحت تتأملها وتدقق، جهاد فعلها، مثله مثل كل المسؤولين.

* قاص من سورية.

سيبدل زوجه بعدما بدل أثاث مكتبه، سأحرق الأخضر واليابس.. سأجعله يندم على اليوم الذي سافر فيه إليها.. اتسعت موجة الغضب عندها لملمت ثيابها وحليها وجعلت كل ذلك في انتظار الغد، عندها ستذهب إلى أهلها وتدع له المنزل.

عاد جهاد سريعاً وفي الليلة نفسها، عاد قبل خراب البصرة، لكنه عاد ليحلف على القرآن الكريم وعلى ولده الوحيد وعلى تراب أجداده وقبر أمه الغالي حتى هدأت نفس الزوج، عندها أقسم جهاد أن يجعل من صديقه أو شقيقه اللدود عبرة لمن يعتبر ولكن كيف ومتى... وكلما زاد غضبه أحست الزوج أن هذا الغضب برهان ساطع على براءته، راحت تهدّئ من روعه، وترجوه وتتوسل إليه ألا يؤذي صديقه، لن ننسى الخبز والملح قالت ذلك بحزم.

الأيام تمر بطيئة لا بل بليدة على روح جهاد ونفسه التواقة إلى الثأر، والأسابيع، وهي محصلة تلك الأيام تبدو عنده أكثر بلادة، لكن مرور أشهر على تلك العملية النوعية جعلته يقلّب الأمر من كل جوانبه، وربما استنفد الغضب لديه اندفاعاته.

لكنه لم يتمكن من انتزاع رد الصاع صاعين والكف بأقسى منه، المزاح انتشر في الأوساط النقابية عن المقلب.

صار جهاد مخترقاً في نظر زملائه، إذاً لا بدّ من عملية تكون أكثر نوعية بحيث تترك بصماتها الأبدية في نفس داود وتجعله عبرة لمن يعتبر.

حان الوقت داود قادم إلى هناك إلى الشرق، المهمة حضور اجتماع عالي المستوى في مدينة جهاد ثاني أكبر مدن البلد الشقيق، ولا بدّ من خطة.

تتدخل الأقدار لتعطي جهاد ورقة رابحة جداً عليه استخدامها استخداماً دقيقاً.

استقبل جهاد كصديقه كأنّ شيئاً لم يكن، الترحيب والقبلات نفسها تبادل الأخبار السريعة عن الأسرتين والبلدين والأهل فيهما.

اصطحبه وفق البرنامج، حضرا الاجتماع الصباحي والآن عليهما العودة إلى العاصمة.

أجلس جهاد صديقه اللدود إلى يمينه، وفي المقعد الخلفي جلس مرافقان مدججان بالسلاح مع عزوف كامل عن الابتسامة أو رد التحية لداود.

وما إن خرجت السيارة من المدينة وأخذت سيرها السريع على الطريق الدولي، حتى باغت جهاد داود بالسؤال عمن كلفه بوضع القنبلة في مطار العاصمة؟.

لا تمزحْ جهاد كل شيء إلا هاي، بتعرف ما بين البلدين.

أنا أمزح ولد القحـ...ة، افتكرناك أخونا وحطيناك عالزلط، هالحز تشوف بعينك شلون ترد على أسئلة رفاقنا بالأمن العام.

وتتالت الشتائم والسباب من جهاد وكأن الأشهر الماضية فقدت بلادتها وأطلقت ما اختزن جهاد من حالة هزيمة وانكسار.

كانت المسافة أطول من عمر بحاله عند داود، أما ما يسمعه أوّل مَرَّة من صديقه وشقيق روحه جهاد جعله ينسى كل شيء، ولا ينهض من شيء أمام ساحة تفكيره سوى ما سمعه عن أساليب

التعذيب الرهيبة في البلد الشقيق، عن الزنازين الحمر، عن القيد في الصحراء عن الأفاعي والكلاب المدربة عن وعن وإن أراد أن يخفف عن نفسه عمد إلى تذكر ما يعرفه من ممارسات في بلده على الأقل.

لم يترك جهاد فرصة لنفس داود وكلما أحسّ باستنفاد الصمت فرصة الترهيب عند إلى إطلاق عبارات الأسف والأسى على الخيانة والخونة الذين يبوقون بالخبز والملح.

زاد في قلق داود أن هدايا الشقيقين كانت من النوع المؤلم بل المدمّر، اغتيالات سيارات مفخخة وغير ذلك بكثير.. ولم تكن الحملات الإعلامية أقل قسوة على النفوس من تلك، فبعد شهر عسل قومي كادا يصلان إلى الوحدة عادت القطرية إليهما بحدة وبكثير من الجنون، مثل زوجين جمعهما الحب الأبدي من دون أن تتنابهما أيام جنون عصبية يكاد الطلاق يكون خيراً من تلك الأيام.

***

في الشارع الرئيس بالعاصمة يحتل الأمن العام هناك في الشرق الضفة الشمالية من الشارع، وفي مقابله تماماً مطعم سمي باسم شاعر الخمرة والمجون.

لم تقو ساقا داود على الحركة، نظر يمنة إذا به يرى حقيقة ما بدأه جهاد من تهديد، حقاً إننا أمام الأمن العام، جهاد جاد ولا وقت للمزاح.

لعن الساعة التي ولد فيها وقد هرع المرافقان إلى انتشاله كخرقة بالية ـ لينفضا عنه غبار ألم شديد مباغت.

أدرك جهاد أن صديقه لم يعد يحتمل أكثر من ذلك، طلب منه بود، النظر إلى يسارك: مطعم شاعر الخمرة والمجون يرحب بضيوفه العرب القادمين من أصقاع الوطن الكبير.

□□

القصة ..

المطر الملوث

□ نادرة بركات الحفار *

لم تكن "حنين" تدري أن القدر يحيك لها فستاناً من براعم الألم، وأزاهير الحزن، وإنها في إذعان واستسلام، سوف تلبسه بإرادتها من دون أن تجرؤ على تمزيقه، فقد التصق بجسدها، وانصهر بجلدها، وامتدت خيوطه داخل عروقها وشرايينها، وحين أخذوا عيّنة من دمها اتّضح لديهم ما لم يتعلّمه أو يقرأه أحدهم في معاجم الطّب البشري، والتحليل النفساني، فقد تطايرت قطرات الدم وتنافرت، مثل زئبق يتراقص على صفيحة الزجاج، ثم ما لبثت أن بردت حتى التجمّد، واستكانت متفرّقة هامدة، لتعلن أن صاحبتها على قيد أنملة من الموت.

منذ أن كانت طفلة تحبو، تذوّقت صنوف القهر والعذاب، تنفّست سعال الرطوبة والعفونة، سبحت داخل فجوات البرد والجوع، كبرت على إيقاع الفقر والذلّ والمهانة، وأدركت من تلقاء نفسها، أن الحياة حرمتها من الأمن والدفء والطمأنينة، وأن الحرمان يلتهم بقايا جسدها النحيل، مثلما تلتهم الجرذان فريستها، في الممرات الضيقة، والجحور النتنة.

كانت تغفو ومعدتها خاوية، إحساس مقيت بالعجز يدفعها للبحث عن لقمة، تمسك بها عربدة جوعها، تنهض من فراشها يائسة حانقة، تصطدم خطواتها بأجساد صغيرة ناحلة، تفتح النافذة، ترفع رأسها إلى السماء المكفهرة، تسأل الله أن يراها، تصنع وجهها موجات الريح الصاخبة، تداهمها نوبة الربو، يرتعش جسدها وهي على حافة الاختناق، تبتلع الهواء لاهثة، تسيل عبراتها، تتساءل في لوعة وأسى إلى متى؟! إلى متى؟!..

يتقطع تيار النوم عن عينيها، يستمر السعال حتى الفجر، وعلى ضوء المصباح الباهت، تعانقها أمها، تعدها بأنها ستحضر لها من المشفى قارورة الدواء الخاصّة بحالات الاختناق والربو المزمن.

لم يعد الدواء يجدي، فقد استفحل المرض في الرئتين الصغيرتين، حرمها من العمل في خدمة البيوت، مثلما حرمها من مساعدة أمها في تحمل أعباء إخوتها الصبية الثلاثة.

كانت أمها تعمل خادمة في مشفى حكومي، وتعود قبل الغروب، منهكة مرهقة، محمّلة ببعض الأطعمة الرخيصة التي سرعان ما تختفي في بطون إخوتها، حتى إنها لشدّة شفقتها عليهم، كانت تتراجع في تحسّر، وتكتفي بمراقبتهم في أثناء كانوا يلتهمون الأرغفة الملوثة بغبار الأرصفة.

* قاصة من سورية.

كانت الأحلام تراودها بين حين وآخر، بأنها ذات يوم ستكبر وتشفى، وتجد عملاً تعين به أمها على إنقاذ إخوتها من جحيم التسوّل والتسكع في الطرقات، لكن الأحلام الكاذبة، ولّت وتراجعت وهوت تحت لهيب الواقع المرير.

وقعت أمها فريسة الداء اللعين، اختار المرض الخبيث كليتها اليمنى، ولم يبخل الأطباء عن استئصالها مجاناً، مثلما تم تعيين "حنين" مقام أمها، ترعى المرضى، تنظف حجراتهم، تغسل ملابسهم، تعنى بشؤونهم حتى بدا، كأن الزمن طاب له عملها، فمنحها لقباً جديداً التمع في حجرات المرضى، وردهات المشفى.

أصبحت الخادمة الصغيرة محط أنظار الجميع، بمن فيهم الأطباء؛ وهيئة التمريض حتى إن المرضى كانوا يتوسّلون إليها، للبقاء معهم في حجراتهم، وقد يتمادى بعضهم فيُسمعها كلمات الغزل والإعجاب، أو يحاول التودّد إليها بلمسات سريعة، لم تكن حنين تعيرها التفاتاً، فما كان يعينها غير بضع ليرات تضاف إلى راتبها الشهري..

حين بلغت الخامسة عشرة، كانت حنين مثل سمكة تسبح على سطح الماء، لمحها أحدهم في المشفى واصطادها، دفع لأمها ثمناً يقيها الحاجة بضعة أشهر، واصطحبها بكل يسر وسهولة إلى مسكنه.

حجرة وضيعة في قبو مبنى عتيق مهترئ، لا ترى فيها الشمس والنور إلا لماماً، تنتظر عودة زوجها في الهزيع الأخير من كل ليلة، يقضي بصحبتها بضع ساعات تاركاً زوجته وأطفاله في صحبة المجهول.

سُرَّ "هُمام" بحنين سروراً عظيماً، ضربة حظ سقطت في ملعبه، وهو العامل في محطة للبنزين المزهو بنفسه الدائم السخط والتذمّر، اللاهث وراء جني المال من دون جدوى.

كان قاسياً عنيفاً، وإذا ما تولاه الغضب والهياج يتأملها بعيني حيوان برّي، يتناولها مثل وجبة شهيّة حارّة، يمتص طفولتها، وصباها، وتكرهه، تشمئز منه، يشعر ببرودتها ونفورها، يضربها ضرباً موجعاً، يستنفد قواه ويجرع ما تبقّى في زجاجة الخمرة.

كانت تشعر بالفخر والذل والاضطهاد، تلوذ بالصمت، وتسعى إلى الصبر والتصبّر، وحين شاء لها أن تشاركه كأس الخمرة، باتت تسعى إلى الزجاجة قبل أن تلتقطها يده، فقد نال استحسانها النسيان أو أن النسيان كان يخلّصها من معاناة الليل ومتاهاته.

إنها لا تدري كيف استطاع أن يسحبها إلى الرمال الصحراوية؛ وكيف دفع رأسها إلى عقارب التراب؛ لتتذوق قوارير السم، ومرارة العلقم.

كان الواقع أقسى بكثير من قدرتها على التحمل، بدت كأنها فقدت أفكارها وحواسّها، رفضت قناعتها بالعيش معه، كرهت نفسها، صارعت صراع من توشك أن تلفظ آخر أنفاسها، لكن رفيقه انتصر عليها، دفعها إلى زنزانة الخطيئة، مزّق إنسانيتها، حين كان زوجها يطلق ضحكاته السكرى، ويراقب عظامها التي تحوّلت إلى تراب آثم يستوطنه الدود...

تورّمت عيناها، تشقّق جلدها، جفّت شرايينها، ماتت طفولتها، وراحت تبحث عن وسيلة للخلاص من رجل استخدمها دجاجة تذبح كل ليلة، ليقلّب الأوراق المالية بتأنٍ، ومتعة من عثر على مفقود.

كانت هناك صرخة عنيفة في قعر حلقها، صرخة مكبوتة مكلومة تقفز من مخيّلتها الملتهبة، تضيع بين السحب، تتأرجح ما بين السماء والأرض. فلا هي قادرة على الموت، ولا هي قادرة على احتمال النيران المحروقة...

نحلت حنين، ذبلت، تهاوت صحّتها، كرهت جلادها، لعنت وجودها، وحين أوشكت على الهرب، قذفها بزجاجة الخمرة الفارغة، جرحها في الصميم، وانهال عليها ضرباً، سحب خصلات شعرها من جذورها، فقدت وعيها..

توقف هدير صياحها، تلاشت أنّاتها، هوت في جوف الألم اللامحدود الألم المفجع الذي ابتلع الصوت والإحساس.

معركة حادّة شرسة، كانت فيها الطرف الضعيف الخاسر، سقطت عاجزة مهشّمة، مسحوقة، ومع آخر ما تمتلكه من قوّة بشريّة، التمعت حافة السكين أمام عينيها...

إنها لا تدري أين طعنته، في صدره؟!.. في قلبه؟!.. أم عنقه؟!..

كانت السماء صفراء، والأفق أرجوانياً، بينما كانت حنين تركض لاهثة ممزّقة، تضحك وتبكي في آن، تغتسل بزخات المطر، تبتلع نسائم الفجر.

مشت أعواماً وأعواماً وفيما كانت تعانق السحب البيضاء، وترنو إلى المستقبل البعيد المنال، توقّف نبض الحياة، وارتفع رنين النهاية المفزعة، فقد تمّ العثور عليها، واقتيدت إلى زنزانة الانتظار الطويل..

لم يمت همّام، وإن كان قد أُصيب بجرح عميق في الصدر، لكن الحياة أمهلته فرصة أخرى، في حين حكم القاضي على "حنين" بالسجن خمسة عشر عاماً، بتهمة الشروع في القتل، وممارسة الدعارة السرية.

□□

نجمة تبعثر تلاشيها

□ مشلين بطرس *

تبلل دموع ريم أوراقك، فتهرع حروفك إلى سريرها، وترضعينها أمومة قد حلمت بها منذ كون.

تغوصين في فضاءات عينيها وتحلقين إلى عوالم، وتختصرين الدنيا عند شواطئ ابتسامها، لتملأ رئتا المشفى بالحبالى، وتصرخ حنجرتها مخاض الولادة.

هضبة على سطح بطنك تشكلها ركلة من جنينك الذي يعلن قلقه في ساعة متأخرة من الليل.

أتحسس بطني بكعب زجاجة حليب باردة، تطفئ حريق الصيف وأسمع جنيني المنتظر قمم بتهوفن، وروائع موزارت على أنغام تسلل الفجر إلى سيمفونيات الشروق.

تبسط عصفورتك ريم جناحيها، فتجدلين شعرها وقبل ولوجها المدرسة تكتب على خديك قبلة، ينبت لها جناحان يبحران بك إلى اللامنتهي.

وأصعد مئات السماء. وأركض مئات الأرض، ويأبى المخاض أن يسابق الأرنب داخل حلبته.

سيخ لا يعرف رأسه الرحمة فجر ماء الرأس في داخلي عنوة، وتترك السلحفاة بيتها على سرير غفوة الأرنب. ويجرك سرير المسرح على عربته ويتجلى شكسبير في مدينة البندقية يرفع راية كتب عليها ((ليس في العالم وسادة أنعم من حضن أمي.

يلحق بخطاك صبي تتسول سكاكره الملونة على قارعة ارتجافه من سهام برد فرضت وحشيتها عليه متوسلاً إياك: أريد أن أسترزق يا خالة.

صرخة الحياة والموت تأخذ بي إلى غيبوبة ما ورائية لم تشفق.. أو أشفقت ربما.. لست أدري على عينيّ اللتين شاهدتا انطفاء النور في بؤبؤي حياتهما.

وضعوها إلى يميني. ها أنا ذا الآن وحيدة مع موتها، تناديني ماما. تهرع روحي لضمها. لكن وحشية الألم تكبل جسدي. منعتني من الوصول إليها.

* قاصة من سورية.

يفتح أوراقك كتاب لجبران كان يفترش الرصيف مع إخوته وتمر أمامك امرأة تقول: كيف لا تكون الحرب مقدسة وقد مات فيها ابني.

يتراءى حصار أورشليم عام السبعين. وتظهر صورة تلك المرأة التي ذبحت طفلها. وابتلعت نصفه واختزنت الباقي خوفاً من المجاعة.

آه ما أقسى قلوبهم ألا يخافون عليك من البرد، تعالي إلى حضن ماما يا حبيبتي ويعصبون بأيديهم عيني عن مشاهدة أم تحمل طفلها توقاً إلى الحياة، تمتطي سيارة العودة.

أتهوع صرخة الموت وتلفظني الغيبوبة من رحمها، وتبقى أجوبتك معلقة في متحف اللوفر على لوحة الطفولة لدافينشي. وتزفين عروساً للخيبة بعد كل حلم.

□□

الحرف اليدوية في حكايات بلاد الشام

□ د. أحمد زياد محبك *

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بالعلاقة بين الحرفة اليدوية والحكايات الشعبية، فيقدم تعريفاً سريعاً للحرفة اليدوية ويميزها من المهنة، كما يقدم تعريفاً للحكاية، ثم يتتبع أشكال ظهور الحرف اليدوية في الحكايات الشعبية، ويصنفها في خمسة أصناف، هي: حكايات تمجيد الحرفة، وحكايات انتقاص بعض الحرف، وحكايات تحمّل الحرفة فكرة أو قيمة، وحكايات عن نساء يعملن في حرف يدوية، وحكايات تنتقد غياب الحرفة، ثم يستخلص البحث خصائص هذه الحكايات، ويسعى بعد ذلك إلى ربطها بقيم الإسلام ومبادئه من خلال ربطها ببعض الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة، ثم يربطها بأشكال تراثية أخرى كالأمثال، ويحرص البحث على سرد ملخّص سريع لكل حكاية وتحليلها، وتوثيقها، وعلى رواية الحكايات بالعربية الفصيحة لا العامية، لأن قيمة الحكاية في عناصرها المكونة وبنيتها لا في لغتها، في حين رويت الأمثال بالعامية، لأنه من الصعب روايتها بالفصيحة.

أولاً ــ مقدمة

تدلّ الحِرْفة على المهارة في الصناعة والعمل باليد، وغالباً ما يتم تأكيد دور اليد بالقول: الحرف اليدوية، وهي العمل المرتبط بالاستعانة باليد وبأداة لإنتاج شيء محدد أو القيام بتحويل وإجراء تغيير، من مثل النجارة والحدادة والخياطة والصياغة والحلاقة والتحطيب والنسيج والغزل والحياكة وصنعة الفران والجزّار وغير ذلك، ويمكن تمييزها من المهنة، من مثل مهنة الطبيب والمعلّم وسائس الخيل والشحّاذ والزارع والقاضي والوزير والأمير والملك، وغير ذلك من المهن، وإن كان هذا التصنيف مؤقتاً، وليس قاطعاً، ولا يعني الفصل الكلّي بين النوعين، ويمكن أن تتداخل المهنة والحرفة في كثير من الحالات.

* أكاديمي وباحث من سورية.

والحكاية هي أحد أشكال التراث الشعبي، وهي قصة يتم تناقلها شفهياً من جيل إلى جيل، وتروى مشافهة ببنائها العام، وبما تضم من مكونات وعناصر أساسية تتكرر في كثير من الحكايات وتكون ما يشبه وحدات ثابتة، أو ما يصطلح عليه بالموتيفات، ولا يُعرف واضعها، ولا راويها الأول، فهي نتاج تراكمي، يبدعه أفراد مجهولون في الشعب، وهم موهوبون، وغالباً ما يتم التغيير فيها والتحوير والتقديم والتأخير، لأنها لا تُروى بنص ثابت، ولا بأسلوب واحد، وإنما تتعدد فيها الأساليب بين نقص وزيادة، وتجويد وإهمال، وفق مهارة راويها وبراعته في الإنشاء والرواية، ولغتها هي اللهجة العامية، بحسب البلد الذي تروى فيه، ويلاحظ التشابه الكبير بين الحكايات، ولا سيما في أقطار الوطن العربي، وأحياناً مع بلدان أخرى في العالم، حتى لتبدو ذات أصل واحد، أو لعلها خضعت لكثير من التواصل والتبادل بين الشعوب عبر العصور بوساطة الحروب والتجارة والأسفار، وهي غير محددة بزمان ولا مكان، وغير معنية بالتفاصيل والجزئيات، وهمها الأول القيمة أو المغزى، وهي تحمل رؤية شعبية تعبّر عن حس عام.

وحين يستقصي المرء الحكايات الشعبية الشائعة في بلاد الشام المتعلقة خاصةً بالحِرَف اليدوية يجدها قليلة نسبياً، في حين يجد الحكايات المتعلقة بالمهن كثيرة، إذ تبدو الشخصيات العاملة في المهن أكثر نمطية، ولا سيما شخصيات بعينها، من مثل القاضي والأمير والوزير والسلطان والملك، وهي كثيرة الظهور في الحكايات، وهي تظهر بصفتها العامة، ولا تملك خصوصية، فالملك هو الملك نفسه في معظم الحكايات، في حين يبدو ظهور الشخصيات العاملة في الحرف اليدوية قليلاً، كالحداد والنجار والخياط والصائغ، لأن مثل هذه الشخصيات أكثر خصوصية، ولها سماتها المميزة، ويبدو التعبير عن العام هو ما تعنى به الحكاية الشعبية، في حين نادراً ما تعنى بالتعبير عما هو خاص ومتفرد.

وما سيُعنى به البحث هو الحكايات المتعلقة بالحرف اليدوية لا بالمهن، على نحو التمييز الذي تقدم، ومن خلال الوقوف على أكثر من عشرين حكاية ذات علاقة بالحرف اليدوية يمكن القول إنها تتوزع على خمسة أنواع:

ثانياً ـ حكايات التمجيد:

ثمة حكايات تمجد الحرفة وتُعْلي من شأنها، وتُبْرز مكانتَها الاجتماعية، وتفضلها أحياناً على العبادة، وهي الحكايات الأكثر، ولعل أكثر الحرف اليدوية التي تصورها هذه الحكايات هي النجارة والحدادة والخزافة.

1 ـ حكاية النجار والخياط والعابد(1):

ومن الحكايات التي تمجّد الحرفة حكاية عن نجار وخياط وعابد، وهي عن ثلاثة رجال خرجوا في سفر، فلما خيَّم عليهم الليل، اتفقوا على أن يتناوبوا على الحراسة، وكان الثلث الأول من قسمة نجار، وكي لا ينام، جمع الأخشاب، وصنع منها دمية، وكان الثلث الثاني من قسمة خياط، فخاط ثياباً لتلك الدمية، وكان الثلث الأخير من قسمة عابد متنسك دعا الله ربه أن يبث فيها الروح، ومع الفجر وجد الثلاثة أنفسهم أمام امرأة تدب فيها الحياة، فمن حظ مَنْ ستكون؟

والحكاية تدل على قيمة حرفتين اثنتين هما النجارة والخياطة، وتؤكد أنهما حرفتان إبداعيتان، تتكاملان مع العبادة والتنسك، وبالعبادة الحق يتم الخلق، وهي تؤكد التكامل أكثر مما تثير الصراع، ولكنها تؤكد من طرف خفي أن المحل الأول في الإبداع هو لصاحبي الحرفة ثم يأتي العابد ليتم العمل، ولم يكن دور العابد هو الأول ولم يكن في البداية. وتكشف الحكاية بصورة غير واعية عن قيمة التجويد في العمل وأهميته، كما تكشف عن تلبّس الحرفة صاحبها، فهي تلازمه في ليله ونهاره، في حلّه وترحاله، وتؤكد الحكاية أن صاحب الحرفة الحق المبدع في حرفته يستطيع أن يبدع في أي وقت وفي أي مكان، ولو من غير أدوات عمله أو بعيداً عن مكان عمله.

2 ـ حكاية العبادة بين السيقان لا بين القيقان:

ويؤكد فكرةَ الحكايةِ السابقة حكايةٌ أخرى تفضّل العمل على العبادة، وإن كانت لا تدخل في باب الحِرَف اليدوية، ويمكن الاستشهاد بها لدعم الموقف، وهي عن رجل عابد تقيّ، يعمل في محل لبيع الألبسة والحاجات النسائية، علّق فوق رأسه في المحل سلّة من أعواد القصب فيها ماء، والماءُ لا يتسرب منها، دلالةً على تقواه وورعه، وله أخ عابد مثله، ولكنه يتعبّد ربه في رأس جبل بعيداً عن الناس، وهو يعيب دائماً على أخيه عمله في السوق لبيع الحاجات النسائية، وينكر تقواه وورعه، ويؤكد أن العبادة الحق هي في قمة الجبل بين القيقان، أي الغربان، لا بين السيقان، أي في السوق وبيع الحاجات للنساء، فتحداه أخوه وطلب منه أن يقعد في محله، وجلس العابد في السوق، وجاءته الصبايا، فتحركت في نفسه الرغبة، وإذا بقطرات من الماء تسقط من السلة التي فوق رأسه، فأدرك عندئذ أنّ أخاه أكثر تقوى منه، وصح لديه أن العبادة الحق بين السيقان لا بين القيقان.

والحكاية تؤكد فضل العمل على العبادة، وأن العبادة الحق يجب أن تقترن بالعمل، وبعفة النفس وتقواها، على الرغم من حضور المغريات والمثيرات، لا في غيابها. والحكاية تنتمي إلى بيئة حلب في شمال سورية، بدليل المثل الذي يلخصها، وهو "العبادة بين القيقان لا بين السيقان"، لأن القيقان لفظ في اللهجة العامية بمدينة حلب، وهو جمع مفرده قاق، ويعني الغراب، وهو صوته، ويلفظ حرف القاف فيه همزة.

3 ـ حكاية السرّاج والسرج العتيق:

ومن الحكايات التي تمجّد الحرفة اليدوية وتقدر قيمة الصدق فيها والإخلاص، حكاية عن سرّاج كان يدّخر كل ما يفيض عن حاجته من مال في سرج عتيق يعلقه في عمق محله، وذات يوم ذهب للصلاة وترك ابنه في المحل، وجاء رجل يريد شراء سرج، فعرض على ابن السراج أن يشتري ذلك السرج العتيق بثمن يناسبه، فباعه الولد، ولما رجع والده من الصلاة أحزنه بيع السرج، لأنه فقد كل ما ادّخره فيه، وتمسك بالتسليم لقضاء الله، وبعد بضع سنين وقف أمامه رجل على جواد مطهم، وطلب منه سرجاً فاخراً، وبعد أن اشتراه، قال له: كنت اشتريت من دكانك هذا السرج القديم ولم أكن أملك يومها إلا القليل من المال، واليوم وقد رزقني الله، فإني أترك لك هذا السرج القديم، وأسرع السراج إلى السرج، فشقّه، فوجد المال فيه.

تدل الحكاية على أن المال المكتسب بالتعب وبالحرفة اليدوية وما فيها من مشقة هو مال حلال، وهي بذلك تمجد الحرفة والصدق فيها، وتؤكد تقوى الله وحسن التوكل عليه مع العمل.

4 ـ حكاية الخزاف والزارع(2):

ومن تمجيد الحرفة اليدوية حكاية عن عجوز أخبرت زوجها أنها ذاهبة لزيارة ابنتيها مع بداية الربيع، وكانت كل منهما تسكن في قرية، وزارت الأولى، وكان زوجها خزافاً، ولما سألتها عن أحوالها أخبرتها أن زوجها صنع عدداً من الجرار، وطلبت منها أن تدعو الله أن تسطع الشمس وألا ينزل المطر، حتى تجف الجرار، ثم ودّعتها الأم ومضت إلى ابنتها الثانية، وهي في قرية مجاورة، وسألتها عن أحوالها، فأخبرتها أن زوجها قد زرع القمح، وطلبت منها أن تسأل الله أن يرسل المطر، حتى تكتنز السنابل، ولما رجعت إلى البيت، سألها زوجها عن حال ابنتيها، قالت له: "والله حرت في أمري، إذا أمطرت خسرنا، وإذا ما أمطرت خسرنا".

وتدل الحكاية على ما قد يكون من صراع بين مهنة عادية، وهي الزراعة، وحرفة يدوية، وهي صناعة الجرار، وتشير من طرف خفي إلى تطور المجتمع وانتقاله من الزراعة إلى الصناعة، وإن كانت صناعة بدائية، ومن الصعب الجزم بالموقف النهائي للحكاية.

5 ـ حكاية الحداد والزارع:

ولعل الموقف الواضح هو ما تعبر عنه حكاية أخرى تنتصر للحرفة اليدوية على العمل المهني العادي، وهي عن فلاح قدم من الريف إلى حداد يطلب حدوة لحصانه، فأعطاه الحداد حدوة، فأمسكها الفلاح بين يديه وثناها، وطلب أفضل منها، فأعطاه حدوة ثانية وثالثة، وكان الفلاح في كل مرة يثني الحدوة ببساطة، وأخيراً قال للحداد: أنا مضطر إلى شراء حدوة من صنعك مع أن ما تصنعه ليس جيداً، ولكن يجب أن تبيعني الحدوة بسعر أقل، ثم ناوله ليرة فضية، فتناولها الحداد بين إصبعيه وفركها، فمحا ما عليها من نقش، وردها إليه، وهو يقول: قطعة نقدك ممسوحة، ولا أقبل بها، فناوله قطعة أخرى ففعل بها مثلما فعل بالأولى، وهكذا فعل بعدة قطع أخرى، فقال له الفلاح: "لا بأس سأعطيك كل ما تطلب، ولكن لا تمسح بعد الآن نقودي".

وتدل الحكاية دلالة واضحة على الصراع بين الفلاح والحداد، بين صاحب المهنة وصاحب الحرفة اليدوية، وتؤكد أن صاحب الحرفة أقوى من الزارع، وتعلي القصة من قيمة الحرفة، وتؤكد حاجة الناس بعضهم إلى بعضهم الآخر، وما يكون من تكامل بين الناس، وهي تدل أيضاً على تطور المجتمع وانتقاله من الزراعة إلى الصناعة.

6 ـ حكاية أجير الصائغ:

ومن الحكايات التي تمجد الحرفة حكاية عن أجير صائغ، كان معلّمه يبخسه حقه، فقرّر الارتحال في طلب الرزق، وأخذ يباشر عمله عند صائغ آخر في بلد غير بلده، ولكن هذا الصائغ لم يكن بأفضل من سابقه، غير أنّه رضي وصبر، وذات يوم دخل الدكان خادم الملك، وطلب صوغ سوار متميز لابنة الملك، فأمر الصائغ أجيره أن يعدّ السوار فأكبّ الأجير على العمل، ثم نقش عليه من الداخل هذه الأبيات:

مصائب الدهر كفي إن لم تكفي فعفي
خرجت من أجل رزقي رأيته متوفي
كم جاهل في الثريا كم عالم متخفي

وفي الصباح حضر خادم الملك، فناوله المعلم السوار، وأخذ منه مكافأة كبيرة، ولم يعط الأجير شيئاً، وفرحت ابنة الملك بالسوار، وذات يوم، وهي تضعه في معصمها، تنبهت إلى الأبيات المنقوشة عليه من الداخل، فعرضته على أبيها، ورجته أن يعرف قصة الأبيات، وأرسل الملك وراء الصائغ، ليسأله عمّن صاغ السوار، فأكد له أنه هو، فطلب منه سواراً آخر يشبهه، وأسرع الصائغ إلى أجيره يطلب منه سواراً آخر كالسوار الأول، فصاغ سواراً آخر، نقش عليه من الداخل الأبيات نفسها، وفي الصباح حضر خادم الملك، فناوله الصائغ السوار، وتلقى منه المكافأة، ولم يمنح الأجير شيئاً، ولما رأت بنت الملك السوار دهشت، لأنه كان كالسوار الأول، وقد نقشت عليه من الداخل الأبيات نفسها، فأسرعت إلى أبيها ترجوه أن يعرف قصة الصائغ، وأرسل الملك وراء الصائغ فلما حضر سأله عمّن صاغ السوار، فخاف، وظن أن الملك لم يعجب به، فأخبره أن أجيره هو الذي صاغه. وأرسل الملك من فوره وراء الأجير، ولما حضر سأله عن قصة الأبيات، فروى له حكايته، وأكد له ندمه على غربته وبعده عن زوجته وأولاده، وعندئذ أمر الملك بتعيينه وزيراً في مملكته، وأرسل وراء زوجته وأولاده ليعيشوا معه في هناء وسرور.

وتدل الحكاية على تمجيد الحرفة، ولا سيما الحرفة اليدوية التي تحتاج إلى مهارة وحذاقة وإخلاص، وتدل على ما يكون في الحرَف من ظلم، ولا سيما الحرف التي تعتمد على المهارة في العمل والبراعة، والتي تعتمد على عامل ورب عمل، فالأجير يملك المهارة في العمل والإتقان، ولكن لا يمكنه افتتاح محل لشراء الذهب، ولذلك فهو مضطر إلى العمل أجيراً، ويستغله رب العمل، ولكن يحصل في النهاية على الإنصاف، ويكون إنصافه على يد قوة عليا مطلقة، هي الملك، مما يعني أن العدل نادر التحقق، وهو مرتبط بقوة عليا خاصة، ولا يخلو هذا التحقق من مصادفة.

7 ـ حكاية ابن الملك ونسج السجاد:

ومن الحكايات التي تمجد الحرفة حكاية عن ابن ملك رأى فتاة جميلة، فطلب من أمه أن تخطبها له، ولما تقدمت إلى خطبتها سألتها البنت عن حرفته، وكان الجواب أنه ابن ملك، وسيرث الملك، وليس في حاجة إلى حرفة، فرفضت البنت الزواج منه إلا إذا امتلك حرفة، وعلم بالجواب، فطلب من أبيه أن يأذن له في السفر، لعله يكتسب خبرة ويتعلم حرفة ما، فزوده الملك بالمال والهدايا، فتنكر في زي تاجر، وأخذ يتنقل في البلاد، إلى أن حط به الترحال في بلاد العجم، ونزل في خان، وفي إحدى الليالي سرقت أموال تاجر كبير ينزل في الخان نفسه، فسيق كل مَنْ في الخان إلى السجن، وكان على السجناء أن يعملوا في نسج السجاد، فأحب ابن الملك العمل، وبرع فيه، فأعطوه نولاً خاصاً به، وأخذ يكتب في نهاية كل سجادة وفي طرف منها اسمه، وفي الطرف الآخر اسم الفتاة التي أراد الزواج منها، ومرت الأيام، وإذا هي عام أو أعوام، ثم إنه نصح لهم أن يرسلوا ما ينتجه إلى بلاده، من غير أن يذكر لهم أنه ابن ملكها، ودلهم على تاجر فيها، هو والد الفتاة التي يرغب في الزواج منها، واشترى والدها أكثر من سجادة من صنع يده، وحمل إحداها إلى بيته، ورأتها ابنته وقرأت اسمها

واسم ابن الملك، فطلبت من والدها أن يتصل بالملك ويخبره بالأمر، وتقصّى الملك الخبر، وعرف أن ابنه سجين، فأرسل الأموال يفتديه، ورجع ابنه إلى المملكة، وأقيمت الأفراح بعودته، وتم زواجه من ابنة التاجر، بعد أن امتلك حرفة.

وتدل الحكاية على قيمة الحرفة وأهميتها، فهي أهم من المنصب ومن المال المجموع، بل إن الحكاية تفضل الحرفة اليدوية على السلطة والملك، ولعل راوي الحكاية الأول أراد أن يعبر عن نقمته على الملوك، ولاسيما على أبنائهم الذين يرثون السلطة، ويحظون بالجميلات من الصبايا، لا لشيء إلا لأنهم أبناء ملوك وسلاطين، وقد انتقم الراوي بأن جعل ابن السلطان يسجن، ولكن كان لا بد في النهاية من المصالحة، ومنح الملك وابنه ما هما جديران به، وفق التصور الشعبي، بوصف الملك رمزاً للسلطة العليا والعدل، وتدل الحكاية على مكانة المرأة في المجتمع وقدرتها على اتخاذ القرار واختيار شريك حياتها ورسم مستقبلهما معاً.

8 ـ حكاية ابنة الفوال وابن الملك(3):

وبعض الحكايات لا تمجد الحرفة، إنما تنتصر لها، ولا سيما إذا نال أصحاب الحرف المتواضعة حيف من السلطان، ومنها حكاية عن فوال له ابنة، كلما مرت في الطريق تصدى لها ابن السلطان، وكان يقول لها: "بنت الفوال، طاب فولك إلا ماطاب"، وكانت لذكائها وجرأتها ترد عليه فتقول: "طاب واستطاب، وما دخلك ياسير القبقاب"، فاستاء منها، وفي اليوم التالي تنكر بزي بائع حليب، فخرجت إليه لتشتري بعض الحليب، فاقتحم عليها الدار، وأخذ يقبلها، ثم خرج، وفي اليوم التالي مرت به، فسألها السؤال نفسه، فأجابته كشأنها كل يوم، فقال لها: "قبلتني وقبلتك، غلبتني إلا غلبتك"، فعرفت أنه تنكر بزي بائع الحليب، وفعل ما فعل، ثم أوقع كل منهما الآخر في مقالب مختلفة، إلى أن أقر لها بالذكاء والغلبة وتزوجها.

وتدل الحكاية على نظرة رجال السلطة الحاكمة إلى الفقراء وأصحاب الحرف البسيطة، ومنها حرفة الفوال، ولكن الحكاية تنتصر لها، وتمجدها، كما تدل على انتقام من السلطان ومن ابنه، ولكنها تنتهي بالمصالحة مثل كل الحكايات، إذ يبقى السلطان رمز السلطة المطلقة، وإذا كانت ابنة تاجر السجاد في الحكاية السابقة قد أخضعت ابن الملك لإرادتها فاضطرته بصورة غير مباشرة إلى تعلُّم نسج السجاد، فإن ابنة الفوال في هذه الحكاية قد استطاعت ترويض ابن السلطان وكسر غروره.

ويلاحظ كثرة الحكايات التي تمجد الحرفة، وتفضلها في بعض الحالات على بعض الأعمال، كالزراعة، وهي تدل على تطور المجتمع، وانتقاله من الزراعة إلى الصناعة، وفي حالات أخرى ترى الخلاص في الحرفة من قرار ظالم يتخذه الملك في حق أقرب الناس إليه وهي ابنته، لأنها لم تتملق غروره، وتفضل حكاية أخرى الحرفة على السلطة والحكم، وهي بذلك تنتقم للفقراء والمظلومين من ظلم الحكام.

وتدل الحكايتان السابقتان على ما كان للمرأة من دور في الواقع، فهي تتصدى لابن الملك أو ابن السلطان، وتتخذ قرار زواجها، وترسم لنفسها ولزوجها خطة الحياة، وسوف تظهر حكايات أخرى تصور المرأة وهي تباشر العمل في الحرفة مباشرة.

ثالثا ـ حكايات النساء والحرف:

تحكي بعض الحكايات عن نساء يعملن في حرف قليلة أبرزها غزل القطن، وهي حكايات قليلة، وتدل على مشاركة المرأة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية لمساعدة زوجها، وهذه الحكايات قليلة، ولكنها ذات أهمية كبيرة، فهي لا تدل على عمل المرأة فحسب، ومشاركتها في الحياة العملية، بل تدل على ذكائها، واجتراحها فرص العمل، على الرغم من الظروف غير المواتية، بل على الرغم من الظروف المعادية، وكان العمل عندها خلاصاً لها ولزوجها ولكل من حَولها، وكانت مثلاً لقدرة المرأة على صنع الحياة.

9 ـ حكاية ابنة الملك وغزل القطن:

ومن ذلك حكاية عن ملك دعا بناته الثلاث إليه وسألهن واحدة واحدة عن مقدار حبهن له، فبالغت الأولى فزوّجها من وزير الميمنة، وبالغت الثانية فزوجها من وزير الميسرة، وقالت له الثالثة أحبك كما تحب كل فتاة أباها، فغضب عليها، وزوّجها من وقّاد في قمين حمام، فعاشت في غرفة صغيرة يخزن فيها الحطب والقمامة، وسرعان ما طلبت من زوجها أن يشتري لها بعض القطن، وأخذت تغزله، وظلت على هذا المنوال إلى أن ادخرت مبلغاً استطاع به زوجها أن يعمل في تجارة القطن، وتحول عن العمل وقاداً إلى التجارة، ثم اشترى داراً فخمة قبالة قصر الملك، ثم دعا الملك إلى زيارته، وأعدت له زوجته حساء وضعت في صحنه خاتمها، فلما رآه عرف أنه خاتم ابنته، فاعتذر إليها، وأغدق عليها النعم والعطايا.

والحكاية تدل على ذكاء المرأة وعملها في حرفة يدوية بسيطة، وقدرتها على اجتراح الحلول الإبداعية على الرغم من قسوة الظروف، وتحقيقها النجاح لنفسها ولزوجها وتطوير حياتهما، والحكاية تنتقم بصورة غير مباشرة من السلاطين وتصور سفههم وأنانيتهم وغرورهم وحرصهم على تمجيد ذواتهم، وتظهرهم متعسفين لا يترددون في اتخاذ قرارات جائرة وفق أهوائهم ولو كانت هذه القرارات بحق أقرب الناس إليهم، إذ لا يهمهم سوى أنفسهم، والحكاية تصور الحرفة اليدوية على بساطتها وسيلة شريفة للتعاون بين الزوجين وتحقيق الخلاص.

10 ـ حكاية الأخوات الثلاث والفأرة:

وثمة عدة حكايات عن بنات ثلاث تُوفّيَ أبوهن ولم يترك لهن شيئاً من مال، فكنّ يغزلن القطن ويبعنه، ليتعيشن بما يعملن، وهن يفوضن الصغرى منهن ببيع الغزل، ويصادف بعد ذلك أن تصنع الخلاص بالزواج من ابنة الملك، ومن ذلك حكاية عن مثل تلك الصغرى، باعت الغزل واشترت بها فأرة في قفص، ولما رجعت بها إلى البيت طردتها أختاها، فذهبت إلى المقبرة، ونامت بجوار قبر أمها، واستيقظت في الصباح لتجد الفأرة قد وضعت ليرة ذهبية، ويمر بها ابن الملك، فيأخذها إلى القصر، ويرعاها هي وفأرتها، وتكيد لها أختاها، بعد أن تعرفا ما كان لها من عيش في القصر، ولكن في النهاية تنتصر على أختيها بفضل الفأرة، ويتزوجها ابن الملك.

والحكاية تؤكد عمل المرأة في حرفة، أو بالأحرى اضطرارها إلى اتخاذ حرفة، ولكن خلاصها الحق لا يكون بالحرفة، إنما بقوة سحرية، هي الفأرة، وبسلطة هي سلطة ابن الملك، رمز السلطة العليا.

11 ـ حكاية فطيم بسوق الغزل:

وثمة حكاية عن امرأة اسمها فطيم، كانت تعمل في غزل القطن، وكانت تنزل كل يوم أو يومين لتبيعه بسوق الغزل، كي تعين زوجها على أمور الحياة، وذات يوم تأخرت في السوق، فنزل زوجها إلى السوق، فسأل هذا التاجر وذاك عن زوجته، وكان كل منهم يقول له: "من هي فطيم بسوق الغزل؟"، فقد كان في السوق كثير من النساء اللواتي يبعن الغزل، وأكثرهن يحملن اسم فطيم.

وتدل الحكاية على مشاركة المرأة زوجها في تأمين شروط الحياة، كما تدل على عمل نساء كثيرات في هذه الحرفة اليدوية السهلة، التي يمكن أن تمارسها في بيتها، إذ تغزل القطن بمغزل، وهو أداة مخروطية الشكل، فتحول أكوام القطن إلى خيوط، تستعمل فيما بعد في النسيج، وتدل الحكاية على نظرة تجار القطن في السوق إلى النسوة اللواتي كن يعملن في هذه الحرفة، فهن في نظرهم كثيرات ومتشابهات ولا تمايز بينهن، يؤكد ذلك تصغير اسم فاطمة إلى فطيم، ويؤكد ذلك أيضاً صيغة المثل الذي تنتهي بها الحكاية: "مني فطيم بسوق الغزل؟!" أو "كم فطيم بسوق الغزل!!"، وهو في الواقع جواب التاجر عن سؤال الزوج عن زوجته فاطمة.

12 ـ حكاية الندافة:

وثمة حكاية عن اضطرار المرأة إلى العمل، أو إجبارها عليه، وهي عن امرأة كان زوجها يضطرها إلى العمل في ندف القطن، فهو فقير، ولا عمل له، وفي رواية أخرى هو كسول، وكان يأتيها كل يوم بكيس من القطن في الصباح، فتندفه، بفصل البذور عن القطن، ولم تكن يومئذ المحالج قد عرفت، وبعد العصر يعود به إلى صاحبه، ويأخذ أجرة ندفه، وهو لا يعمل شيئاً، وإذا تأخرت يوماً عن إنجاز الكمية ضربها بالعصا، فكان عليها أن تعمل في ندف كيس القطن، والعمل على إعداد الطعام، حتى ضجرت منه ومن حياتها، وشكت أمرها إلى جارتها، فدلتها على طريقة للتخلص من شقائها، وعملت بما نصحت لها، إذ صنعت العجة، وأخذت تقليها بالزيت في الفناء وراء باب الدار، ولما وصل شم الرائحة، وكان يحب العجة، فقرع الباب فلم تفتح، فأخذ يصيح، واجتمع الجيران، فاشترطت عليه ألا يضربها بعد اليوم، وأن يساعدها على ندف القطن، كي تتمكن من إعداد الطعام وتنظيف المنزل، فوافق على ذلك أمام الجيران.

وتدل الحكاية على مشاركة المرأة زوجها في تحمّل أعباء الحياة، بسبب الفقر، وهي تعمل مضطرة، إذ يضطرها إليه زوجها، وهذا دليل على حالة العجز التي وصل إليها هو نفسه، لا لكسل، ولكن عن قهر، لأنه لا يجد عملاً، والحكاية لا تصرح بذلك، ولكنها تكشف عنه، وتؤكده من خلال النهاية، إذ يوافق على مساعدة زوجته والتوقف عن ضربها.

ويظهر من خلال الحكايات القليلة عن عمل المرأة في بعض الحرف أن المرأة كانت تشارك الرجل في العمل، لمواجهة مصاعب الحياة، وكانت في بعض الحكايات تُجْبَر على العمل وتضطر إليه، وفي بعضها الآخر تبادر إلى العمل لصنع الخلاص وتحقيق الذات، ويبدو غزل القطن ونسجه الحرفة الأكثر بروزاً في حكايات النساء، وهي الحرفة اليدوية السهلة، والتي لا تحتاج إلى أدوات كثيرة، ويمكن أن تمارسها المرأة في المنزل، بما يتفق وعادات المجتمع العربي.

رابعاً ـ توظيف الحكاية:

توظف أكثر الحكايات الحرفة للتعبير عن قيمة عليا، وتبدو الحرفة مجرد وسيلة للتعبير عن فكرة ما أو قيمة، وليست مقصودة لذاتها، وهي قليلة.

13 ـ حكاية للملك قرون:

ومن ذلك على سبيل المثال حكاية عن ملك كان له قرنان في رأسه، وكان يغطيهما بتاج الملك، وإذا أراد أن يحلق رأسه، دعا إليه الحلاق، فاختلى به، ثم يأمر السياف بقطع رأسه، وظل على هذه الحالة مدة، حتى خشي أن يفتضح أمره، فدعا إليه حلاقاً ثم أوصاه ألا يذيع السر، وذهل الحلاق لما رأى، ثم حاول أن ينسى ما رأى، ولكن أمر القرنين ظل يشغله، فمضى إلى بستان، ومر بصفّ من شجر القصب، فمال إليه وأخذ يهمس: "للملك قرون، للملك قرون"، ورجع إلى البيت مرتاح النفس، ولكن ما إن صار أمام داره، حتى رأى الحرس في انتظاره، وساقوه من فورهم إلى الملك، فأمر السياف بضرب عنقه، لأن المدينة كلها تذكر القرون، فأقسم أنه لم ينطق بما رأى إلا مرة واحدة أمام القصب، فأمر الملك أحد وزرائه أن يذهب من فوره إلى حيث القصب، ورجع الوزير ليخبره أن القصب يميل بعضه على بعض، ويهمس: "للملك قرون، للملك قرون"، وعندئذ أدرك الملك أنه لا ذنب للحلاق، وأن سره لابد منكشف، فعفا عنه، وظهر للناس بقرنيه.

وتدل الحكاية على متاعب حرفة الحلاقة، وهي حرفة تجعل الحلاق على صلة بالناس، وهو مضطر إلى الحديث معهم ومحاورتهم، ويُعْرَف دائماً بأنه ثرثار وفضولي، يتعرف كل زبون، ويعرف عنه كل شيء، وهو الموصوف على العموم بهذه الصفة يطلع على سر كبير وخطير، ويطلب منه أن يحفظه وألا يبوح به لأحد، وهنا تحدث المفارقة، ولذلك يضيق بالسر ذرعاً، ويضطر إلى البوح به للطبيعة، وعندئذ يذاع السر، مما يعني أن من طبيعة الأمور ألا يحفظ السر، وأنه من الطبيعي أن تعرف الحقائق وتكشف مهما سترت. وقد وظفت حرفة الحلاقة في الحكاية خير توظيف للتعبير عن قيمة نفسية اجتماعية وهي أنه لا يمكن كتم السر أو ستر الحقائق مهما طال الزمن، ولا بد من انكشافها. كما تدل الحكاية على ما في حرفة الحلاقة من مصاعب، إذ يطلع الحلاق على حقائق إنسانية، وعليه أن يكتمها.

14 ـ الحلاق والوفاء للصديق:

وثمة حكاية أخرى عن حلاق، تم توظيف الحرفة فيها للتعبير عن قيمة عليا، وهي الوفاء للعهد والصداقة، وهي عن حلاق كان يتناول طعام الغداء في دكانه، فدخل عليه رجل غريب، سلم عليه، فرد السلام، وما دعاه إلى الطعام، ثم قص له شعره، وقبل أن يخرج الغريب سأله عن سبب عدم دعوته إلى الطعام، فأجابه بأنه لا يريد أن يكون بينهما خبز وملح، لأن هذا يقتضي الوفاء، ثم أخذ هذا الغريب يتردد كل يوم على الحلاق، وذات يوم اشترى الغريب طعاماً، وأحضره معه إلى دكان الحلاق، ودعاه إلى مشاركته، وهكذا نشأت الصداقة بينهما، ثم طلب من الحلاق أن يساعده على استئجار دار، وفي يوم آخر طلب منه أن يساعده على خطبة امرأة رآها خارجة من إحدى الدور، فطلب منه الحلاق أن يسير معه إلى موضع الدار ليرسل، وإذا بالغريب يسير به إلى داره، ويصف له ملامح المرأة، وإذا هي زوجته، ويبادر الحلاق إلى طلاق

زوجته، ثم يذهب إلى أهلها بعد انقضاء العدة، ليخبرهم برغبة رجل في خطبتها، ويتم زواجها منه، وهو صديقه الغريب، وتمر الأيام والشهور، والصداقة قائمة بين الرجلين، والغريب لا يعرف من الأمر شيئاً، وكان للحلاق ولدان صغيران ضمتهما الأم إليها لتربيتهما، ثم أخبر الغريب صديقه الحلاق أنه عائد إلى بلده، وخرج الحلاق لوداع صديقه، فرآه ولداه، وصاح كل منهما بابا، بابا، وعندئذ عرف الغريب الأمر، فطلق الزوجة، وعادت إلى زوجها الحلاق. وتذكر رواية أخرى أن الحلاق اعتذر عن الخروج لوداع صديقه، ومرت الأيام اكتأب فيها الحلاق، وضاق به العيش، فارتحل يطلب الفرج، ونزل في مدينة قصد فيها أحد المتاجر، وإذا صديقه هو نفسه صاحب المتجر، فرحب به، ثم دخل عليه ولداه، فعرفاه، وعندئذ عرف الرجل أن صديقه الحلاق طلق زوجته لأجله، ودعاه إلى الزواج من أخته.

وليست الحرفة موظفة في هذه القصة لذاتها، وإنما هي موظفة للتعبير عن قيمة وهي الوفاء للصديق، وقد ألزم الحلاق نفسه بأكثر مما هو ملزم به، لا بحكم الحرفة، وإنما بحكم الصداقة، ولاسيما المشاركة في الخبز والملح، أي المشاركة فيما يكوّن جسد الإنسان وروحه، ولكن لماذا اختارت الحكاية حرفة الحلاق ولم تختر غيرها؟ يمكن تعليل ذلك بطبيعة الحرفة التي تقوم على الاتصال بالناس والتعرف إليهم واستمرار العلاقة بين الحلاق والزبون. ولا تخلو الحكاية في الواقع من مبالغة، ولها دلالات أخرى كثيرة منها الظلم الذي يقع على المرأة، إذ تظهر لا قرار لها ولا دور، يطلقها زوجها وقت يشاء من غير مسوّغ.

15 ـ حكاية الحطاب والفأس الذهبية:

ومن الحكايات الموظفة للحرفة للتعبير عن قيمة حكاية الحطاب والفأس الذهبية، وهي عن حطاب فقير، كان راجعاً من الغابة، وفأسه على كتفه، وبينما هو يسير بجوار النهر، زلت قدمه، ووقعت الفأس في النهر، فأخذ يلطم وجهه ويبكي، فخرج له من النهر عفريت يحمل فأساً ذهبية، سأله إن كانت الفأس له، فأجابه: لا، فغطس العفريت في النهر ثم خرج يحمل فأساً فضية، وسأله إن كانت فأسه، فأجابه، لا، ثم غطس وخرج يحمل فأساً حديدية، فسأله إن كانت فأسه، فأجابه نعم، فأعطاه الفأس، ونبهه إلى أنها تنطلق وحدها، وتقطع أعتى الأشجار، وهكذا عاد الحطاب بحمل كبير من الحطب، حمله إلى التاجر الذي كان يشتري منه كل يوم ما يجمع من حطب بثمن بخس، وأخذ كل يوم يحضر له مرة أو مرتين وربما ثلاث مرات مثل هذا الحمل، ودهش تاجر الحطب من وفرة حظ هذا الحطاب، وألح عليه بالسؤال، فاعترف، فحمل التاجر فأساً ومضى بها إلى النهر، وألقاها، وخرج العفريت يرفع بيده فأساً حديدية، وسأله: هل الفأس لك؟ فأجاب: لا، ثم غطس، وخرج يحمل فأساً فضية، وسأله عنها إن كانت له، فأجاب لا، وغطس العفريت في النهر، وخرج يحمل فأساً ذهبية، وسأله إن كانت الفأس له، فأجابه التاجر نعم، وغطس العفريت في النهر، ولم يخرج.

وتكشف هذه الحكاية عن قيمة الصدق، كما تدل على قيمة العمل باليد وتفضيله على التجارة، وتدل على صدق العامل، وكذب التاجر، وهي تنتصر للبيئة الطبيعية على مجتمع المدينة، ففي الطبيعة العمل والصدق، وفي المدينة التجارة والكذب. والحكاية توظّف حرفة

الحطاب للتعبير عن قيمة عليا وهي الصدق، وتبدو الحكاية مناسبة للتعبير عن هذه القيمة العليا، لأن مهنة الحطاب مرتبطة بالطبيعة الحية والطبيعة لا تعرف الكذب والخداع، ولذلك تبدو مهنة الحطاب مناسبة لتوظيفها للتعبير عن قيمة الصدق.

16 ـ دقة بدقة لو زدتها زادها السقا:

وثمة حكاية تحث على العفاف والتقوى، وتحذر من استغلال طبيعة الحرفة في أمور مشينة، وتؤكد أنه كما تدين تدان، وأن على المرء أن يصون أعراض الآخرين، كي يصون الله عرضه، وهي توظف حرفتين للتعبير عن هذه القيم والمعاني، وهي عن شاب يعمل أجيراً عند جزار، وتقتضي طبيعة عمله أن يكون عفيفاً، إذ ينقل اللحم إلى المنازل، وغالباً ما تتناول منه اللحم سيدة في البيت أو ابنتها، وذات يوم فتحت له صبية الباب ومدت يدها لتتناول اللحم، فقرصها في زندها، ورجع في المساء إلى البيت، فوجد أخته مكتئبة، فسألها عما بها، فطلبت منه أن يحضر لها الماء إلى البيت بنفسه، وألا يوصي السقاء بذلك، ولما سألها عن السبب أخبرته أن السقاء قرع الباب ففتحته ومدت يدها لتتناول منه الدلو، فقرصها في زندها، فغمغم في نفسه، وقال: دقة بدقة، ولو زدتُها زادها السقّا.

والحكاية ذات طابع تربوي توجيهي غايتها الوعظ، وهي تتخذ من حرفتين اثنتين وسيلة لتحقيق هدفها، ولكنها تدل بصورة غير مباشرة على طبيعة حرفتين اثنتين وهما حرفة السقاء وحرفة أجير الجزار، وكلتا الحرفتين تضعان العامل فيهما على تماس مباشر مع المرأة وهي في بيتها، مما قد يعرضها لتماس مباشر مع الرجل. وتبدو الحرفتان موظفتين توظيفاً ناجحاً لحمل الفكرة والهدف، وليستا مقصودتين لذاتهما.

ولعل معظم الحكايات قد صيغت للتعبير عن قيمة، ولتحقيق هدف، ومن الممكن تفسير كل حكاية على أنها توظف الحرفة للتعبير عن قيمة، لأن معظم الحكايات، وربما كلها، تروى من أجل هدف أخلاقي، ومن أجل قيمة، ولكن في بعض الحالات تبدو الحكاية لا غاية لها سوى التعبير عن القيمة، وتبدو الحرفة موظفة فقط لحمل هذه القيمة، وليست مقصودة في ذاتها، على نحو ما تقدم في الحكايات الأربع السابقة.

خامساً ـ حكايات الانتقاص:

وثمة حكايات تبخس الحرفة قيمتها، وتقلل من أهميتها، وتصور ما فيها من جوانب سلبية، وهي حكايات نادرة، وهذا الانتقاص راجع في الواقع إلى طبيعة الحرفة، وما قد يكون فيها من أساليب الغش، وأبرزها حرفة الجزار، ولعلها الحرفة الوحيدة التي نالها الانتقاص.

17 ـ الجزار يغش نفسه:

ومن أشد الحكايات انتقاصاً لحرفة الجزارة حكاية عن أربعة أصحاب كانوا على سفر، ونزلوا في مدينة فدخلوا إلى محل شواء، وكان أحدهم جزاراً، فقال لأصحابه: "أنا سأطلب من الشواء اللحم، وسأقف أمامه أرقبه وهو يقتطع اللحم قبل فرمه، لأنه لا يستطيع أن يغشني"، ولما الشواء هم بقطع قطعة من اللحم، قال له: "بل اقطع من هنا"، ثم تدخل مرة ثانية، وثالثة، فسأله الشوّاء: "هل أنت جزار؟"، فأجابه: "نعم"، فقال له: "تفضل، اقطع بنفسك من اللحم ما تشاء"، ثم أخلى له موضعه، وأعطاه السكين، وإذا بهذا الجزار يقتطع مواضع من اللحم مناسبة للشواء، ولكنه فجأة أخذ يقتطع

من مواضع من اللحم غير مناسبة، فيها عصب ودهن وشحم، فدهش الشواء، وسأله لماذا فعل ذلك، فأجابه: "هذه هي مهنتي، ومن طبعي أن أغش، وإذا لم أجد من أغشه غششت نفسي".

تدل الحكاية على امتهان حرفة الجزار، وما يكون فيها من غش، وتؤكد أن الغش هو جزء لا يتجزأ من طبيعة الحرفة ولوازمها، حتى غدا الغش من طبع صاحبها الذي يعتاد عليه حتى لا يستطيع منه فكاكاً. وكثيراً ما تروى هذه الحكاية، ويؤكد راويها أنه سمعها من فلان ويذكر اسمه وأنه كان مع صحبه في سفر وكان معه فلان الجزار ومحله معروف في الحي الفلاني، وهو ما يمنح الحكاية صدقها الوقائعي.

18 ـ زوجة الجزار(4):

وتشبه الحكاية السابقة حكاية عن جزار كان يعتني بزبونة يعطيها من اللحم أفضل ما عنده، ويحرص على إرضائها، ولا يحاول غشها، ولاحظ زبائنه ذلك، فسأله أحدهم عن سر العناية بها، فأجابه بأن زوجها جزار مثله، وهي لا تطبخ مما يحضر لها من لحم، لأنها لاتثق به.

وتدل الحكاية على انتقاص حرفة الجزار، وهي لا تخلو من مبالغة، ولكنها ذات دلالة، وتدل على أن الغش عند الجزار ليس حالة فردية، إنما هو ظاهرة عامة، وهو من لوازم الحرفة.

19 ـ الجزار والسكين:

وثمة حكاية عن جزار جاءه زبون لشراء اللحم، فأخذ يطلب منه أن يقتطع جزءاً من هنا، وجزءاً من هناك، وبعد أن اقتطع الجزار قطعة كان الزبون قد أشار إليها بنفسه، قال له: "لا أريدها، اقتطع غيرها"، واستجاب الجزار لطلبه، ولكن الزبون ألح عليه أيضاً باقتطاع قطعة أخرى بدلاً من غيرها، فضجر الجزار، فرفع يده في وجه الزبون، وصاح به، وكانت السكين بيده، فوقع الرجل على الأرض من فوره ميتاً، من غير أن تمسه السكين بخدش.

وتدل الحكاية على انتقاص غير مباشر لحرفة الجزارة، لا بسبب الغش، فحسب، بل بسبب ما يكون فيها من ذبح الحيوان وإراقة الدم وتقطيع اللحم وفرمه، وهو ما يجعلها متعلقة بالعنف، ويؤكد ذلك أن الجزار بريء، فقد استفزه الزبون، ودفعه إلى الغضب، ولم يكن وجود السكين في يده عن قصد، إنما هو بحكم الحرفة، كما أنه لم يستعمل السكين، ولم يصب بها الرجل، ولكن طبيعة الحرفة اقتضت وجودها بيده، وكان ما كان.

ويبدو واضحاً ندرة الحكايات التي تنتقص الحرفة، أياً كانت، ولكن تبدو الجزارة استثناء، فهي الحرفة الوحيدة من بين الحرف التي نالها الانتقاص، بسبب طبيعتها الداخلية.

سادساً ـ حكايات اللاحرفة:

وثمة حكايات تتحدث عن أناس لا حرفة لديهم ولا عمل، وتؤكد أهمية امتلاك الحرفة، وهي حكايات نادرة.

20 ـ حكاية السبع والذئاب(5):

ومن الحكايات التي تؤكد أهمية الحرفة حكاية السبع والذئاب، وهي عن رجل كان عنده ولد وحيد، لم يفلح في الدراسة، ولم يتعلم أي حرفة، فاشترى والده حماراً، وحمّله بأقمشة وحليّ وأساور، وطلب منه أن يطوف بالقرى ليبيع هذه البضاعة، فانطلق الولد، وهو متأفف، ولما

صار خارج البلدة، أخذ منه التعب، فاستراح في ظل شجرة، وبينما هو بين النوم واليقظة، رأى سبعاً يفترس غزالاً، يأكل منه ما يأكل ثم يتركه، وتأتي الذئاب فتأكل ما تبقى، ومن فوره رجع إلى والده ليقول له: "لماذا العمل؟، وقد رزق الله الذئاب من غير تعب"، فأجابه الأب: "أريد أن تكون مثل السبع يأكل الناس من خيرك، أفضل من أن تكون مثل الذئاب تأكل من فضلة غيرك".

وتدل الحكاية على خطورة فقدان الشباب للحرفة، إذ تودي بهم إلى العجز والكسل، وتقودهم إلى التواكل، وفقدان الطموح، وهي تؤكد تأكيداً غير مباشر قيمة العمل، فمن غير عمل لا تستقيم الحياة.

21 ـ حكاية ابن الحرامي:

وثمة حكاية تؤكد أهمية الحرفة في حياة الإنسان، وتشير إلى أن التربية الصالحة هي خير ما يسد الفراغ في حال غياب الحرفة، وإن كانت لاتغني عنها، وهي عن ولد تُوُفِّيَ أبوه، فوضعته أمه في الكُتَّاب، ليتعلم القراءة والكتابة ويحفظ القرآن، ثم إن الشيخ جمع تلاميذه، وقال لهم: "علمتكم القراءة والكتابة، وساعدتكم على حفظ القرآن، وفهم الأحكام، فليذهب الآن كلٌّ منكم في حال سبيله وليعمل في حرفة أبيه"، وأسرع الولد إلى أمه يسألها عن حرفة أبيه، ففتحت صندوقاً فيه حبال وكومة مفاتيح، وقالت له: "أبوك كان لصاً يتسلق الجدران، وينزل في البيوت بعد أن ينام أهلها، فيسرقهم أموالهم"، وبعد منتصف الليل حمل الولد الحبل والمفاتيح، وأخذ يطوف في الأزقة، ثم رأى بيتاً فرمى الحبل، وتسلق الجدار، ونزل إلى الفناء، ودخل إلى إحدى الغرف، فوجد خزانة، فتحها، فوجد فيها أموالاً طائلة، فأخذ يعدّها ويحسب ما يجب عليها من زكاة، ثم سمع أذان الفجر، فخرج إلى فناء الدار ونادى إلى الصلاة، فخرج إليه صاحب الدار، وسأله من يكون، فحكى له الولد قصته، فأدرك الرجل براءته ونقاءه، وزوّجه من ابنته.

والحكاية تؤكد حاجة الإنسان إلى حرفة، وإذا لم تكن له حرفة انحرف وضل، والتربية الصالحة لهذا الغلام حمته من الانحراف على الرغم من انحراف والده، ولكن لا بد للإنسان في المحصلة من حرفة، ففيها حياة الإنسان، وبها تتحق ذاته، ويتأكد معنى الحرية.

سابعاً ـ خصائص الحكاية.

يتضح مما تقدم قلة الحكايات عن الحرف اليدوية، ولا سيما إذا حدد معنى الحرفة بدقة، وهي العمل الذي يقتضي من صاحبه استعمال أداة في عمله، كالجزار والحداد والخياط والحلاق والنساج والنداف والغزال، وبهذا التحديد تستبعد مهن كالمعلم والقاضي والطبيب والتاجر والأمير والوزير والسلطان، ولذلك تستبعد حكايات كثيرة عن هذه الشخصيات، وهي أكثر من حكايات الحرف اليدوية، ويلاحظ أن أكثر الحكايات التي تحدثت عن الحرف لم يكن قصدها الحرفة بحد ذاتها، إنما كان قصدها في المقام الأول هو المغزى الفكري، والقيمة التي يمكن أن تمثلها الحرفة، أو يمكن أن تحملها الحرفة في داخل الحكاية، وهذه هي طبيعة الحكايات بصورة عامة، ولكن مع ذلك أمكن الوقوف عند عدد قليل من الحكايات كانت الحرفة فيها ذات دلالة بحد ذاتها، وقد تبين أن أكثر الحكايات تمجد الحرفة، حتى إن بعض

الحكايات تحذر من غياب الحرفة، وتحث على امتلاك حرفة ما، وقد برز واضحاً في عدد من الحكايات عمل المرأة ولاسيما في غزل القطن، وكانت بعض الحكايات تصور عملها سبيلاً للخلاص وتحقيق الذات.

ويلاحظ الطابع الجدي على أكثر الحكايات المتعلقة بحرفة، وهي على الأغلب ذات نهايات سعيدة، وقد غاب عنها المرح، وتبدو نادرة جداً الحكايات الساخرة التي تتعلق بالحرفة، عدا حكايات جحا ونوادره المعروفة، وهي مستقلة بذاتها ومتميزة.

22 ـ حكاية الليرة ورائحة الشواء:

ولعل من الحكايات الساخرة على قلتها حكاية الليرة ورائحة الشواء، وهي عن فقير وقف أمام شواء، وأخذ يأكل كسرة رغيفه اليابس، وهو يأتدم بما يشم من رائحة الشواء، ولما هم بالانصراف، طالبه الشواء بثمن ماشم من رائحة، وما كان من الفقير إلا أن أخرج ليرة، ورماها على مصطبة حجرية أمام الشواء، وهو يقول له: استمع إلى رنين الليرة فهو ثمن رائحة الشواء.

والحكاية قائمة على دعابة من الشواء، فهو لا يطالب الفقير بثمن الرائحة على سبيل الحقيقة، وإنما على سبيل المداعبة، وتكتمل هذه المداعبة بجواب ذكي من الفقير، فشم الرائحة، يقابله سماع الرنين، وفي هذا مقابلة واتفاق وتكامل، ويدل الجواب على ذكاء في الإجابة وسرعة البديهة، ولعل في هذا ما يزيد من مأساة الفقير، فما هو بغبي، وإنما هو ذكي، ولكن ذكاءه لم يساعده على نفي الفقر عن نفسه، وهذه ضريبة معظم الأذكياء على مر العصور، ممن لا يتحول ذكاؤهم إلى مكر وخبث.

23 ـ حكاية الخزاف والعصا(6):

وتبدو معظم الحكايات متعلقة بالحلم وأملة بخلاص أسطوري، وهو طابعها العام، ومن الحلم المؤلم حكاية عن خزاف كان يجهد في عمل الجرار، وقد صفها على رف وراء رأسه، وذات يوم سرح به الخيال، فقد تجمع لديه عدد كبير من الجرار، وأخذ يحلم ببيعها، فقد آن له أن يختار شريكة حياته، وسيعيش معها ولو في بيت صغير متواضع، عسى أن يرزق منها بولد، ليربيه خير تربية، وإذا ما عصى أمره فلا بد من أن يضربه، ويحمل عصا إلى جواره، ويلوح بها بعنف، فتسقط على رأسه نثائر من فخار محطم، فقد أصابت العصا الجرار المصفوفة وراء رأسه.

وتدل الحكاية على بؤس تلك الحرفة، وفقر صاحبها، وما يعيش فيه من حلم، يمكن أن تطيح به أي هفوة، تتحطم معها الأحلام.

24 ـ حكاية الصياد والجني:

ومن الحكايات التي ترى الخلاص عن طريق قوى خفية أسطورية حكاية عن صياد فقير، توجه ذات يوم كعادته إلى البحر، وفي الطريق مر ببائع فاكهة، فعرض عليه سلة من الفاكهة، فاعتذر لأنه لا يملك ثمنها، ولكن البائع ألح عليه فأخذها ومضى إلى البحر، وألقى شباكه، ثم سحبها وإذا فيها عفريت، توسل إليه أن يطلقه وأن يحضر له كل يوم سلة مثلها، مقابل ليرات ذهبية، وأخذ الصياد يأتي كل يوم بسلة الفاكهة ويقف عند ساحل البحر وينادي العفريت ليعطيه السلة مقابلها ليرات ذهبية، وهكذا تحسنت حال الصياد، وعاش في بحبوحة، وشعرت زوجته بالتغير، فألحت عليه لمعرفة السر، فباح به، وحدثت المرأة جاراتها، وذات يوم ذهب إلى ساحل البحر، ونادى

العفريت، ولكن ما من مجيب.

ويبدو الخلاص في القصة أسطورياً جاء عن طريق العفريت، لا عن طريق الحرفة، وهو نوع من الحلم، يعيشه الصياد الفقير، ويحاول التخلص به من فقره، ولكن لا خلاص، وتظل حرفة الصيد مرتبطة بالفقر والحلم، وتبدو الحكاية في الظاهر وهي تتهم المرأة وتدينها، ولكنها في الحقيقة تقدم المرأة بوصفها الاستيقاظ على الواقع من الحلم الخادع.

وبصورة عامة لم تعن الحكايات بوصف أي حرفة، ولا تصوير أدواتها، أو طريقة العمل فيها، ولم تشر إلى متاعبها ومشكلاتها، وهذه هي طبيعة الحكايات الشعبية بصورة عامة، فهي لا تعنى بالتفاصيل، ولا تهتم بالجزئيات وإنما تكتفي بالخطوط العريضة، ولا تقدم إلا ما يخدم هدفها بصورة مباشرة.

ومن الصعب في الحقيقة تحديد زمن الحكايات أو بيئتها، فقد تحكي عن عالم البحار، ولكن راويها من عالم البر، لأن الحكاية لا مكان لها ولا تاريخ، وهي سريعة التداول والانتقال، وهي كثيرة التحوير والتغيير، فليس لها صيغة ثابتة، ولا رواية واحدة، فالروايات متعددة ومتداخلة، ولكن تبقى هناك عناصر مكونة ثابتة تتكرر وهي النمط الأساس أو ما يسمى الموتيفات.

ثامناً ـ الحكايات وقيم الإسلام:

وتبدو أكثر الحكايات ممثلة لقيم اجتماعية عالية تتفق مع الإسلام، ولاسيما مع آيات كثيرة من القرآن الكريم تحث على العمل، وتؤكد قيمته، كما تؤكد قيمة عمل المرأة والرجل سواء بسواء، يقول عزّ وجل في محكم التنزيل: ﴿فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنْكُمْ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى بَعْضُكُمْ مِنْ بَعْضٍ﴾ (سورة آل عمران الآية 195). وقد أشار المولى تعالى في القرآن الكريم إلى أن نوحاً عمل في بناء السفينة. ﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلاَّ مَنْ قَدْ آمَنَ فَلا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ (36) وَاصْنَعْ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ (37) وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ (38)﴾ (سورة هود الآية 36 ـ 38). وقد أشار تعالى إلى ذي القرنين وذكر أنه ساعد على بناء السور وصب عليه الحديد المذاب والقطران، قال تعالى عن ذي القرنين: ﴿قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْماً (95) آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَاراً قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْراً (96)﴾ (سورة الكهف الآيات 95 ـ 96) وأشار تعالى إلى داود وسليمان وكانا يعملان في الحدادة ويصنعان القدور وزرد الحديد، يقول تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11) وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ (12) يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْراً وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ (13)﴾ (سورة سبأ ـ 10 ـ 13).

وقد وظف المولى عز وجل في القرآن الكريم مفهوم التجارة، وهي مهنة، وليست حرفة، لتحمل فكرة التقوى والإيمان والعمل الصالح، فقال تعالى: "**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ (10) تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنتُمْ تَعْلَمُونَ (11) يَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلْكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ ذَلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ (12) وَأُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ (13)**" (سورة الصف، الآيات 10 ـ 13). والغاية من هذا التوظيف تقدير هذه المهنة، بوصفها المهنة الأولى في الحياة الاقتصادية لدى العرب في العصر الجاهلي، فعليها مدار حياتهم، ولعلها عندهم توازي الرعي في الأهمية، وبعد هذا التقدير القائم على مخاطبة الناس بأعز ما عندهم، تأتي دعوتهم إلى تجارة أخرى، من نوع آخر، أسمى وأرقى، وما هي في حقيقتها بتجارة، وإنما هي موقف جديد من العالم، قوامه الإيمان بالله، والعمل الصالح والتقوى.

كما تتفق الحكايات في موقفها من الحرف اليدوية مع أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقد جاء في صحيح البخاري عن أبي هريرة أنه قال: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "لَأَنْ يَحْتَطِبَ أَحَدُكُمْ حُزْمَةً عَلَى ظَهْرِهِ خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَسْأَلَ أَحَدًا فَيُعْطِيَهُ أَوْ يَمْنَعَهُ"(7). وجاء في سنن أبي داوود عَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ "أَنَّ رَجُلًا مِنْ الْأَنْصَارِ أَتَى النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَسْأَلُهُ فَقَالَ أَمَا فِي بَيْتِكَ شَيْءٌ؟ قَالَ: بَلَى، حِلْسٌ نَلْبَسُ بَعْضَهُ وَنَبْسُطُ بَعْضَهُ، وَقَعْبٌ نَشْرَبُ فِيهِ مِنْ الْمَاءِ. قَالَ: ائْتِنِي بِهِمَا. قَالَ: فَأَتَاهُ بِهِمَا، فَأَخَذَهُمَا رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِيَدِهِ وَقَالَ: مَنْ يَشْتَرِي هَذَيْنِ؟ قَالَ رَجُلٌ: أَنَا آخُذُهُمَا بِدِرْهَمٍ. قَالَ: مَنْ يَزِيدُ عَلَى دِرْهَمٍ مَرَّتَيْنِ أَوْ ثَلَاثًا؟ قَالَ رَجُلٌ: أَنَا آخُذُهُمَا بِدِرْهَمَيْنِ. فَأَعْطَاهُمَا إِيَّاهُ وَأَخَذَ الدِّرْهَمَيْنِ وَأَعْطَاهُمَا الْأَنْصَارِيَّ وَقَالَ: اشْتَرِ بِأَحَدِهِمَا طَعَامًا فَانْبِذْهُ إِلَى أَهْلِكَ وَاشْتَرِ بِالْآخَرِ قَدُومًا فَأْتِنِي بِهِ فَأَتَاهُ بِهِ فَشَدَّ فِيهِ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عُودًا بِيَدِهِ ثُمَّ قَالَ لَهُ: اذْهَبْ فَاحْتَطِبْ وَبِعْ وَلَا أَرَيَنَّكَ خَمْسَةَ عَشَرَ يَوْمًا. فَذَهَبَ الرَّجُلُ يَحْتَطِبُ وَيَبِيعُ فَجَاءَ وَقَدْ أَصَابَ عَشْرَةَ دَرَاهِمَ فَاشْتَرَى بِبَعْضِهَا ثَوْبًا وَبِبَعْضِهَا طَعَامًا، فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: هَذَا خَيْرٌ لَكَ مِنْ أَنْ تَجِيءَ الْمَسْأَلَةُ نُكْتَةً فِي وَجْهِكَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، إِنَّ الْمَسْأَلَةَ لَا تَصْلُحُ إِلَّا لِثَلَاثَةٍ: لِذِي فَقْرٍ مُدْقِعٍ، أَوْ لِذِي غُرْمٍ مُفْظِعٍ، أَوْ لِذِي دَمٍ مُوجِعٍ"(8)، وجاء في صحيح البخاري عن حَكِيمِ بْنِ حِزَامٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ عَنْ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: "الْيَدُ الْعُلْيَا خَيْرٌ مِنْ الْيَدِ السُّفْلَى، وَابْدَأْ بِمَنْ تَعُولُ، وَخَيْرُ الصَّدَقَةِ عَنْ ظَهْرِ غِنًى، وَمَنْ يَسْتَعْفِفْ يُعِفَّهُ اللَّهُ، وَمَنْ يَسْتَغْنِ يُغْنِهِ اللَّهُ"(9)، وقد عمل هو نفسه في رعي الغنم وفي التجارة، وكان يجمع الحطب حين يخرج مع صحبه وفي غزوة الخندق عمل بنفسه في حفر الخندق.

وجاء في الحديث الشريف توظيف المهنة لتحمل فكرة أو قيمة، فقد ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله: "مَثَلُ الْجَلِيسِ الصَّالِحِ وَالْجَلِيسِ السَّوْءِ كَمَثَلِ صَاحِبِ الْمِسْكِ وَكِيرِ الْحَدَّادِ لَا يَعْدَمُكَ مِنْ صَاحِبِ الْمِسْكِ إِمَّا تَشْتَرِيهِ أَوْ تَجِدُ رِيحَهُ، وَكِيرُ الْحَدَّادِ يُحْرِقُ بَدَنَكَ أَوْ ثَوْبَكَ أَوْ تَجِدُ مِنْهُ رِيحًا خَبِيثَةً"(10). وتلاحظ في الحديث الدقة في التوظيف، فقد وظف الحديث مهنة بيع العطر لتحمل فكرة الصاحب الصالح

الذي يفيد صاحبه، في حين حمل كير الحداد، وهو موقد النار، فكرة صاحب السوء، ولم يحملها الحديث الشريف للحداد نفسه، وهذه دقة في التعامل مع حرفة الحدادة، ففكرة صاحب السوء لم يحمّلها الحديث للحداد وإنما حملها للكير.

وفي رواية أخرى للحديث يحملها لنافخ الكير، ونص الرواية: "إِنَّمَا مَثَلُ الْجَلِيسِ الصَّالِحِ وَالْجَلِيسِ السَّوْءِ كَحَامِلِ الْمِسْكِ وَنَافِخِ الْكِيرِ؛ فَحَامِلُ الْمِسْكِ إِمَّا أَنْ يُحْذِيَكَ، وَإِمَّا أَنْ تَبْتَاعَ مِنْهُ، وَإِمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ رِيحًا طَيِّبَةً. وَنَافِخُ الْكِيرِ إِمَّا أَنْ يُحْرِقَ ثِيَابَكَ وَإِمَّا أَنْ تَجِدَ رِيحًا خَبِيثَةً"(11). ونافخ الكير ليس في المنزلة كالحداد.

وهذا يدل على أن الحكايات متفقة بصورة عامة مع قيم الإسلام ومفهوماته حول العمل، بل إن بعض الحكايات والأمثال تبدو مستوحاة من بعض الآيات أو الأحاديث، وإن كان الأمر في الحكايات لا يخلو من بعض الاستثناءات؛ لأن الحكايات تعبّر عن المجتمع لا عن الفكر والدين، وليس في حياة المجتمعات ماهو مطلق أو حتمي أو كلي الشمول، وإنما هناك قدر ما من العام المشترك الذي لا يخلو من المختلف.

تاسعاً ـ الحكايات الشعبية والتراث الشعبي

وتتفق الحكايات أيضاً مع بعض ماجاء في التراث من حكايات عن الحرف، ومنها حكاية تدل على انتقاص بعض الحرف، كحرفة الحجام والطباخ، وقد رويت الحكاية على النحو الآتي:

25 ـ حكاية ابن الطباخ وابن الحجام:

"قيل: أخذ العسس رجلين فقال لهما: من أنتما؟ فقال أحدهما:

أنا ابن الذي لا ينزل الدهر قدره
وإن نزلت يوما فسوف تعود
ترى الناس أفواجاً إلى ضوء ناره
فمنهم قيامٌ حولها وقعود

وقال الآخر:

أنا ابن من تخضع الرقاب له أنا
ما بين مخزومها وهاشمها
تأتيه بالذل وهي صاغرة
يأخذ من مالها ومن دمها

فظنوهما من أولاد الأكابر، فلما أصبح سأل عنهما، فإذا الأول ابن طباخ والثاني ابن حجام"(12).

وبقدر ما تدل الحكاية على ذكاء الغلامين، فإنها تدل على امتهان العسس أو رجال السلطة الحاكمة لهاتين الحرفتين، وقد وصف كل من الغلامين حرفة أبيه بألفاظ لا تخلو من تورية، تصف القريب ولكنها تريد البعيد، وهو وصف يدل على ذكائهما، وفي الحكاية انتقام من رجال السلطة الحاكمة التي لا تفهم ذلك الوصف، ولا تقدر ذلك الذكاء، وكأن الحكاية تدلل على غباء أولئك الرجال، في مقابل ذكاء الغلامين ولدي الطباخ والحجام بالذكاء.

وتتفق الحكايات أيضاً في مفهوماتها وقيمها ومعانيها مع كثير من الأمثال الشعبية، ويمكن تصنيف الحكايات على النحو نفسه الذي صنفت به الحكايات، وفيما يلي مسرد تصنيفي للأمثال الشعبية المتعلقة بالحرف اليدوية:

أمثال تمجد الحرفة(13):

1. أعط الأجير أجره قبل أن يجف عرقه.
2. أعط خبزك للخباز ولو أكل نصفه.
3. شغل المعلم بألف ولو شلفه شلف.
4. صنعة في اليد أمان من الفقر.
5. العبادة ما هي بين القيقان، العبادة بين السيقان
6. الله بارك في التجارة والنجارة.
7. ما كل من صف صواني صار حلواني.

أمثال المرأة:

8. الشاطرة بتغزل على عود والعاجزة تقول مغزلي معووج.

أمثال توظيف الحرفة لحمل فكرة:

9. لولا الكاسورة ما عمرت الفاخورة.
10. حمامي فتح أقرع عبر.
11. حنطة غيرك لا تحضر كيلها تتغبر ذقنك تتعب بشيلها
12. الذي بده يصير جمال لازم يعلي باب داره.
13. زامر الحي لا يطرب.
14. الصياد بيتقلى والعصفور بيتفلى.
15. كثير الكارات قليل البارات.
16. كل قمحة مسوسة ولها كيال أعور.
17. لا تبيّض فرايغ.
18. لا تبيع المي بحارة السقايين.
19. لاتقول للمغني غني ولا للرقاص ارقص.

أمثال انتقاص الحرفة:

20. ثلاثة لا تقبل شهادتهم الحلاق والحميماتي والذي يحلف بالطلاق.
21. إذا أفلس التاجر دوّر على الدفاتر القديمة.
22. اركض ركض الوحوش، غير رزقك لا تحوش.
23. إذا قلت للحداد اقرض لي إصبعي قال لك أعطيني أجرتي.
24. إسكافي وحافي.
25. الجزار إذا ما غش أحد غش نفسه.
26. الجزار ماله صاحب.
27. من جاور الحداد احترق بناره، أو احترقت دياله.
28. نجار وبابه مخلوع.
29. اسأل مجرب ولا تسأل حكيم (طبيب).
30. الله لا يحيجنا لا لحاكم ولا لحكيم (طبيب).

ولا تختلف الأمثال في طبيعتها عن الحكايات وفي أنواعها، ولكنها تشير إلى حرف أكثر، كإشارتها إلى الخباز والإسكافي والمبيض والحمامي والكيال وغيرهم من أصحاب الحرف، وهناك أيضاً أمثال أكثر تتعلق بالمهن، كالقاضي والمعلم والأمير والوزير والملك، ولكن لا سبيل لذكرها هنا.

وإذا دل هذا على شيء فهو يدل على وحدة الرؤية الشعبية إلى الحرَف اليدوية، وتماسك هذه الوحدة، وصدورها عن قيم واحدة، وتعبيرها عن مفاهيم واحدة، وإن كان الأمر لا يخلو من بعض الاستثناءات. ولكن المتفق أكثر من المختلف،

فالمختلف نادر جداً، ومن ذلك مثلاً اتهام حرفة الحلاق في مثل واحد، في حين تمجد هذه الحرفة أكثر من حكاية.

عاشراً ـ خاتمة

وفي الختام لا بد من الإشارة إلى أن تصنيف الحكايات إلى حكايات تمجد الحرفة وأخرى تنتقصها وثالثة تتخذها مجرد وسيلة للتعبير عن فكرة هو مجرد تصنيف شكلي من أجل الدراسة، وهو لا يخلو من تعسف، وتبقى الحكايات أكثر غنى من أن تصنف تحت بضعة أنواع، وهي في تداخلها وتواشجها أكبر من أن يعزل بعضها عن بعضها الآخر، ولكن لا بد في أي دراسة من التصنيف.

ولا بد من الإشارة أخيراً إلى أن الحكايات الشائعة في أقطار الوطن العربي متشابهة تشابهاً كبيراً، ولا تختلف إلا في قليل من الجوانب، وغالباً ما يقوم هذا الاختلاف على تقديم عنصر وتأخير آخر، أو إضافة عنصر، وحذف آخر، وهو ما يؤكد على الأغلب وحدة الحكايات في الوطن العربي، وقد اكتفى البحث بحكايات من بلاد الشام، ولا سيما مدينة حلب وريفها وهي موطن الكاتب.

ومعظم ما ورد في البحث من حكايات، عدا ما تم توثيقه، هو مما سمعه الباحث عن جدته لأبيه السيدة عائشة مفلح وقد توفيت في مدينة حلب عام 1970 ولها من العمر خمسة وثمانون عاماً، وقد سمعها عنها مرات كثيرة، وكان له من العمر يوم وفاتها عشرون عاماً، وقد دوّن كثيراً من الحكايات، وتم نشر قسم منها في كتاب عنوانه: "من الحكايات الشعبية"، صادر عن وزارة الثقافة بدمشق، عام 1982، ضم ثلاثين حكاية، ثم تم نشرها كلها في كتاب عنوانه: "حكايات شعبية"، صادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1999، ويضم مئة وخمسين حكاية، وهي تتفق مع بعض الروايات وتختلف مع روايات أخرى مما يروى من حكايات في بلاد الشام وفي الوطن العربي بصورة عامة.

الهوامش:

1. معظم ما ورد في البحث من حكايات، عدا ما تم توثيقه، هو مما سمعه الباحث عن جدته لأبيه السيدة عائشة مفلح وقد توفيت في مدينة حلب عام 1970 ولها من العمر خمسة وثمانون عاماً، وقد سمعها عنها مرات كثيرة، وكان له من العمر يوم وفاتها عشرون عاماً، وقد دوّن كثيراً من الحكايات، وتم نشر قسم منها في كتاب عنوانه: "من الحكايات الشعبية"، صادر عن وزارة الثقافة بدمشق، عام 1982، ضم ثلاثين حكاية، ثم تم نشرها كلها في كتاب عنوانه: "حكايات شعبية"، صادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1999، وهي مروية بتوسّع في الكتاب، مع تعليقات نقدية، ويمكن الاطلاع على الكتاب في موقع اتحاد الكتاب العرب.
2. مروية أيضاً مع بعض الاختلاف تحت عنوان: "ابكي بالحالتين"، عند: طحان، سمير، وطحان، مروان، رزنامة حلب ذاكرة شعبية، دار كنعان، دمشق، 2008، ص 531، وراويها أم إبراهيم إسحق، 70 سنة، 1963.
3. وردت في روايتين مختلفتين عند: رمضان، محمد خالد، حكايات شعبية من الزبداني، مطـ المجد، دمشق، 1977، ص 212، وص 215.

4. رواها لي الأستاذ نادر زعيتر، في مدينة حلب، في كانون الثاني عام 2011، وله من العمر خمسة وسبعون عاماً، وللحكاية رواية أخرى.
5. مروية أيضاً مع بعض الاختلاف تحت عنوان:"كون أسد"، عند: طحان، سمير، وطحان، مروان، رزنامة حلب ذاكرة شعبية، دار كنعان، دمشق، 2008، ص 344ـ 245، وراويها: نعمان أجقباش، 71سنة، 1959.
6. رواها لي الأستاذ نادر زعيتر، في مدينة حلب، في كانون الثاني عام 2011، وله من العمر خمسة وسبعون عاماً، وللحكاية رواية أخرى.
7. صحيح البخاري - (ج 7 / ص 237) ورقم الحديث فيه، 1923 .
8. سنن سنن أبي داود - (ج 4 / ص 449)، ورقم الحديث فيه، 1398.
9. صحيح البخاري، (ج 5 / ص 248)، ورقم الحديث فيه، 1338.
10. صحيح البخاري - (ج 7 / ص 287)، ورقم الحديث: 1959.
11. صحيح مسلم - (ج 13 / ص 73)، ورقم الحديث: 4762.
12. النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت. 733هـ، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، (ج 1 / ص 300).
13. الأمثال جميعها مما يحفظه الباحث، وهو من مواليد مدينة حلب عام 1949.

□□

أحمد يوسف داود.. في قمر لعرس السوسنة

❑ ناصر هلال *

يزرع الحب بين الوردة والسكين،
ويترك المسافة عرضة للاحتمالات
بين شمس غريبة، ورماد
مدت الأرض لي زندها
فتعرّى دمي
عاشقاً
حائراً،
صارخاً في الرماد.

إنها بداية لتعرُّف الشاعر أحمد يوسف داؤود في ديوانه /قمر لعرس السوسنة. وبداية لتعرُّف نمط جديد من الحب له رائحة الجسد التعب المسكون بالاشتهاء والحرمان.

ومع هذه البداية التي تحمل صرخة العاشق الحائر.. الخارج من رماد احتراقه.. أستطيع أن أجزم أن الشاعر عندما كتب ديوانه، أو نشيده الطويل.. كان في ذروة العشق. وهذا العشق مع كل ما يحمل من دلالات وإيحاءات لا تخفى على القارئ.. كان موجهاً إلى امرأة محددة لها خصوصية السوسن الخالد، وحزنه الجميل، وإلاّ فما كان لجمله الشعرية أن تخرج بهذه الروعة الآسرة الممزوجة بالشفافية والأسى، وبالعذوبة والحزن، بالشموخ والانكسار. بكل المتغيرات والألوان التي ترافق حالة العشق الحقيقية.. حيث الطبيعة تبدو عارية، ومعشبة في لحظة واحدة...

وحيث الألفة تجاور الغضب، والنرفزة الواخزة، إن لم نقل الثورة الجامحة تجاور الرقة الحانية، والبوح في حالاته الخاصة يجاور الكبرياء. والشمولية الكونية تجاور الحصار، والإحساس بالضيق.

إنه تماماً يعيش هذا القلق الإنساني الكبير.. الذي يرافق العاشق في لحظات انسجامه

* شاعر من سورية.

وقوته، كما في لحظات خوفه وانسحاقه. وقد تكون هذه اللحظات متواترة ومتصلة في أغلب الأوقات.. حتى لتبدو كأنها متداخلة. وإن اللحظة الهانئة تخلق نقيضها مع ولادتها، والعكس بالعكس. وقد تبدو في بعض الأحيان مثل كف موزعة الأصابع بين النار والماء.

أنت يا أيتها المرأة المتعبة

إنني انشطر كلما حاذيتك إلى جرسين:

واحد يصفق،

والآخر يئن.

لماذا هذه الثنائية المتناقضة الحاملة فرحها ويأسها على كف واحدة؟ ولماذا يزرع الحب بين الوردة والسكين، ويترك المسافة عرضة للاحتمالات؟ يفرح عندما يميل الحب نحو الوردة، ويشهق ألماً عندما يميل نحو السكين.

هل هو الخوف من المجهول.. أو أنها ثنائية الحياة، الموت والولادة؟

أو أنها ذات الشاعر الممرخة التي تجعله في انشطار دائم ليبقى مشعاً؟

إن من يعرف أحمد يوسف داؤود من قرب.. يعرف كم هو معذب وقلق في أعماقه، وإن بدا أوّل وهلة غير ذلك.

ويعرف أن اللفظة الشعرية لا تأتي من فضاء التجربة، أو الإلهام أو الغنى الفكري وحسب.. بل تأتي من أعماقه.. حيث الوجع الدفين هو السيد المخوّل بتحويل اللحظة الانفعالية إلى دفقة شعرية بعد تفتيتها وجمعها، وغمسها بنار الاحتراق.

ولذلك لو قدر لأحمد يوسف داؤود أن يكون رساماً لوجدنا الوردة على رأس طلقة، والعشب على سطح صخره، والقبلة على حد السكين، والنطع والعنق على كتف عاشق.

كل شيء جائز طالما أن الشوارع ما تكاد تطلق الشاعر حتى تعاود أسره. وطالما أن البحر يكسّر أمواجه /جكارة/ كي يعصف به.

ـ هذه شوارع تطلقني كي تعاود أسري

ـ بحر يكسّر أمواجه كي نعاني العواصف.

انطلاقاً من مبدأ التضاد الثنائي.. فإن أحمد يوسف داؤود لا يسقط، ولا يستسلم. فهو كلما تداعى، وشارف على الانهيار.. يسند ظهره بيديه وينهض. وعندما يكتب ذلك شعراً يكون قد عاشه حقاً. فالترميم والهدم هما السمتان المتلازمتان في حياته، شعراً، وواقعاً معيشاً. وإنني أستغرب كيف خلا ديوانه الشعري من أسطورة طائر الفينيق الدائم الولادة والموت.. مع أن كل قصيدة في الديوان.. بل كل مقطع شعري يحمل خصائص الموت والحياة.

لزمن ينهار.. كي يولد

هذه الصرخة المستوحشة

لزمن تخرقه الحياة كي يقول: لا

أكتب فوق جسدي

هوية الحياة.

أستطيع أن أقول: إن أحمد يوسف داؤود لم يقل جملة شعرية واحدة مَجّاناً، أو بعيدة عن الإحساس المباشر للمعاناة الحقيقية التي يحسها.. أمام حبيبته، وأمام الكون. يلدغه الحب فيصرخ: أنا عاشق. يجوع فيلعن الفنادق الكبرى التي تأخذ كل شيء. يحاصر الوطن فيهرع للدفاع عنه. يشم رائحة اسكات بنادق الثورة الفلسطينية فيصرخ بلوعة من يرى استبدال الرصاصة بخطاب، والبندقية بأغنية، والرشاش بإكليل زهر. وكأنه عندما كتب قصيدة /مرثية السفن الأخير عام 1975/ كان يدرك بحس الشاعر المكتشف أن ثمة مؤامرة تحاك لإجهاض الثورة الفلسطينية من داخل الثورة.

لا تضعوا الورود في أعناق رشاشاتهم
لا تثقلوها!
واتركوا بنادق الثورة حرةً..
يا أيها الذين يمتطون ظهر أغنية
يا أيها الذين يهجمون بالخطابة المصفحة
فلتتركوا بنادق الثوّار حرةً.

إن عملية التزاوج والتبدل، والانتقال من مناخ إلى مناخ، والصراخ الآمر، أو المستسلم، أو المنبّه، أو المحرّض.. ليست في المحصلة عملية أنا الشاعر الفردية.. بقدر ما هي أنا الكل، أنا الجماعة، أنا الذات الفاعلة الموجودة في موقع المسؤولية، والمستمدة قوتها وفاعليتها من خلال مشاركتها في صنع الحياة.

أريد أن أكون في سربي
مع الذين يطلقون النسغ
مع الأشياء والتراب والشجر
مع الذين تبدأ الحياة من أكفهم
أريد أن تكون في سربي أيا أنثاي.

إن الحب بمفهومه الراهن، وإن بقي محافظاً على عذوبته وشذاه، ولكنه خرج نهائياً من ترف الأمكنة، والمشاعر الوالهة، والرغبة الجسدية الصرفة. وصار مثل الحرية لا يمكن أن يعاش بمعزل عن الآخرين. وإن دعوة الحبيبة للتفرد والعيش على سطح القمر، أو الإبحار إلى الجزر المرجانية البعيدة، والتفرغ كلياً لتعداد محاسن الحبيبة.. بدءاً من شعرها، وانتهاء بأظافرها.. إنما هي دعوة كاذبة، الغرض منها الهروب من المشاركة في صنع الحياة الجديدة التي ينشدها الشاعر لتكون وطن الحب القادم. ومن هنا كانت دعوته لحبيبته لأن تكون معه.. مع سربه، أو طبقته التي حدد طبيعتها بتحديد المهمّات التي تؤدّيها.

هيئي لي موعداً أيتها الأنثى..

أيا أنثاي
كي نخترق اللون الذي للبحر
والحكمة في تلوّن التراب
كي نكشف الأنين في رنة المعاول
في المدائن التي تريد بعثها بالحب.

إن الحب بشروطه الإنسانية الصحيحة هو العين الثالثة التي تبرق فجأة مع الدّقات الأولى للقلب. وهو مرآة عاكسة لرؤية ما لا يمكن رؤيته في الحالات العادية. بل هو هذا الشعور الضمني الذي يجعل الإنسان أكثر إحساساً وقرباً من الأشياء.. بدءاً من لقمة الخبز والوردة، وانتهاء بالمرأة المحبوبة. بل هو أكثر من ذلك.. عندما يتحول إلى علاقة مضيئة تقود إلى الحرية والخلاص. والشاعر هو من يعرف أن لا سبيل للحب الحقيقي مع الفقر والجهل. ولا مع الإرادة المستلبة، والوطن المستلب، والحرية المستلبة. قد يحدث ذلك مع الذين يريدون حباً سهلاً، أو حباً سطحياً يقودهم إلى متع رخيصة، أو مع الذين يتغنون بمجد القصور والأهرامات التي بنوها من الحلمات القرمزية لنهود حبيباتهم. أما الشاعر الحق فهو ذاك الذي يجعل من حبيبته نقطة ارتكاز وفهم لرؤية العالم.. كما فعل نيرودا، وأيلوار، وناظم حكمت.

وأحمد يوسف داؤود، وإن لم يقدر له أن يطل بشعره على العالم من خلال امرأة ارتبط اسمه باسمها، ولكنه اختار (السوسن) هذه الوردة الجميلة التي تعني الخلود عند الشعوب القديمة لتكون الاسم الرمز للمرأة التي يحبها، والتي لا أشك أنها موجودة حقاً. وإلاّ، كما قلت في البداية.. فما كان لشعره أن يخرج بهذا التوهج والالتزام.

هنا الحب سوسنتي
وهناك السكون

هيئي ساعداً كي يضم
وقلباً ليعرف..
قلباً ليهوى إذن..
أيتها السوسنة!

إن سوسنة أحمد يوسف داؤود.. مثلها مثل كل حبيبات الشعراء من وحيها يخرج الشعر، ومن خلالها يوجه الخطاب إلى الآخرين.. مع بعض الاختلاف في التجربة والمعاناة، وتلوّن الصور الشعرية. فالشعر المستوحى من الحب مع كل دلالاته ومعانيه وأهدافه.. يحمل بالضرورة لون الحب نفسه وخصائصه ومعاناته.

ومن هذا المعنى فإن حالة الحب عند أحمد يوسف داؤود.. حالة تصادميه لا مستقرة.. مثلها مثل نواة الذرة، تتنافر وتتجاذب باستمرار.. إلى أن تصبح في وضع الانفجار. وعندها يأتي من يكتبها، ويحوّل طاقتها الحرارية إلى احتراق داخلي بطيء. وهذا ما يجعل رائحة الاحتراق المختمر بوجع الحرمان أكثر نفاذاً وإثارة، عندما يتحول إلى كلمات مقهورة مشبعة بالحزن والانكسار.

مع ذلك يحلو للشاعر أن يتحدى سلطة القوانين والأوامر التي تحرم الحب، أو تصادره، ويعلن على الملأ قراره الأخير:

ولأنهم جعلوا داخلي مثقّباً
من الرعب والانتظار
فإنني أعلن في كل صحف العالم
وفي كل وسائله الأخرى المفترسة
أنني سأقترف/ جريمة الحب
طيلة حياتي..
وحتى آخر لحظة لي، على المشنقة.

هذا هو أحمد يوسف داؤود في /قمر لعرس السوسنة/ مقهور، ومطارد، وعاشق، وطبقي، وشاهد، وطفل، ورجل، ومحرّض، وشامخ، ومنسحق، ومتمرد، وغريب.

ولكنه مع كل ذلك شاعر اللفظة المكثّفة الموحية المدهشة البسيطة التي تجعل القارئ يحس كأنه في وقت ما كان يعيش مثل هذه المشاعر، وكان بوده أن يكتبها، أو يجهر بها، ولكنه لم يستطع، أو أنها هربت منه قبل أن يدركها. أخيراً، هل استطاع أحمد يوسف داؤود أن يضيء قمره في عرس سو سنته؟ أو أن أقمار الشعراء مثل أحلامهم لا تضيء إلاّ في الخيال؟

ثم هل كانت /سوسنته/ عروسته المشتهاة حقاً.. أو أنها كانت امرأة الحلم التي لا تطال أبداً؟

مهما كانت النتائج.. فيكفي أن يكون الحب سبباً في تأجيج المشاعر، وتفجير الطاقة الشعرية المختزنة في كنه الشاعر.

□□

قــراءة في كـتـــــاب (الحضيـــض) أحمد عمران الزاوي

□ عبد الكريم إبراهيم قميرة *

يتحدث المؤرخون عن الأديب الإيطالي الشهير نيكولا مكيافيلي أنه خلال تأليفه لكتاب " الأمير " الذائع الصيت كان يلبس أجمل ثيابه ويعتني بهندامه وشعره ومظهره الخارجي كله ، قبل أن يجلس إلى المنضدة ليكتب ويجول في ميادين السياسة في فلورنسا بين الأمراء والوزراء والقادة العسكريين الكبار ، ويقول هو إنه كان يتهيب لقاءهم فكرياً وكأنه كان يقوم بزيارة رسمية لهم في مكاتبهم

لتناول قضايا الدولة في إيطاليا وولاياتها المتعددة .

وهكذا فإن الحديث مع العظماء يقتضي طقوساً معينة ، كان مكيافيلي يمارسها كلما ارتاد مشارف الفكر والإدارة والسياسة ... لذلك لا عجب إن كنت أتهيأ كثيراً لقراءة مؤلفات الأدباء الكبار القدماء والمعاصرين ، فأستعدّ لذلك استعداداً تامًّا هنداماً ولياقة مع انتقاء الصيغ النفسية والأدبية التي سأبذلها في أثناء ارتياد مجالسهم والاستمتاع بقراءة آرائهم أو في نقل أفكارهم.

ولا أذكر مرة أنني صحبت الجاحظ في " بيانه وتبيينه " ، والدكتور زكي مبارك في صوفياته ، والدكتور عبد الكريم اليافي في دراساته ، والعالم الرباني خالد محمد خالد في مؤلفاته ، إلا وأحسست أنني أرتفع فراسخ عدة في الجو الفكري المرافق لهؤلاء الأدباء المفكرين كي أحلق جنباً إلى جنب معهم .. وهذا تماماً ما أحسست به لدى قراءتي لكتاب جديد للدكتور المحامي أحمد عمران الزاوي بعنوان " الحضيض " وهو جولة بين تضاريس الفكر العربي وهي كثيرة ومتنوعة وأحياناً صعبة المسالك .

والمؤلف فارس مغوار في ميادين المعرفة المتعددة الجوانب والاتجاهات.. فمع اختصاصه القديم في القوانين وممارسته مدة نصف قرن

* باحث من سورية.

ونيّف لمهنة المحاماة والمرافعات في كل القضايا ولدى مختلف المحاكم هو ينبوع ثرّ لا ينضب في مجالات فكرية مختلفة الأطياف غنية الرؤى والأبعاد .

لقد كان الأستاذ عمران خلال حياته الفكرية والثقافية عيناً راصدة لكل الحركات والمذاهب والمناحي الأدبية على غرار الجاحظ الذي وقف كتابه الشهير " البيان والتبيين " للدفاع عن العرب والعروبة والرد على الشعوبية التي كانت تتهم العرب بأنهم بداة متخلفون.. فصاع لهم الكيل كيلين وأظهر محاسن كل عربي وذكاء كل بدوي وبلاغة العرب أجمعين.

ولقد ظهر في الأسواق الأدبية مؤلفات عدة لأدباء سوريين ينتقصون من القيم العربية والإسلامية .. فجند الدكتور عمران قلمه وفكره وماله للرد عليهم ومنهم الدكتور محمد شحرور وهو بيرق خفاق في العلم الهندسي الزراعي ومختص متعمق بالفكر الديني الإسلامي مع من يساعده من الفقهاء والأدباء.. هذا الشحرور.. خرج للناس بآراء وتفسيرات عن القرآن والإسلام يعتبرها هو متحررة لكنها ليست إلا انتقاصاً للقرآن ولرجالات العرب المسلمين، فرد عليه الدكتور عمران في مؤلفات عدة محاولاً أن يعيد الشحرور إلى جادة الحق وسداد الصراط .. والله يهدي من يشاء ..

وكذلك صادق جلال العظم الذي خالف القرآن وجعل إبليس رائداً للثورة الفكرية والتحرر والجرأة.. ثم نبيل فياض الذي حاول إلغاء كل القيم العربية والإسلامية وخلع العرب من الوجود لإلحاقهم بالصهيونية إن قبلت بهم .. فرد عليهما الأستاذ عمران وصحح أفكارهما .

ولذا كما قلت سابقاً عندما يصدر كتاب للدكتور عمران أستعد نفسياً وفكرياً قبل أن أباشر قراءته وارتياد موضوعاته.

وكتاب " الحضيض " يدل عنوانه على أنه جولات في تضاريس الفكر العربي وهو محاولة جديدة لإلقاء الأضواء الكاشفة على واقع العالم العربي وعلى الصعوبات التي تعترضه في مجالات العقيدة والحضارة والوجود في هذا الزمان الصعب الذي يلهث خلاله العربي لكي يحتل مكاناً متقدماً في مجتمعات اليوم بعد أن تخطته الحضارة الجديدة ويجد صعوبة في اللحاق بركب الحداثة.

وكتاب الحضيض يصول ويجول غوصاً في أعماق التاريخ بادئاً بزيارة التوراة واستكناه أسرارها ومبادئها ثم ارتياد الفكر المسيحي في الأناجيل الأربعة متعلقاً بحبال القرآن .. كي يصل إلى الوقت الحاضر فينغمس في قضاياه وينهمك في تحليلها وشرحها وربطها بالماضي ثم الخروج بحلول صحيحة يقبلها المنطق والوجدان.

ويفتتح المؤلف كتابه بالدعوة إلى احترام التراث العربي والعودة إليه كي نأخذ منه مبادئ الحضارة التي رفعت العرب إلى مقدمة الأمم وهذا ليس عاراً ومذلة أن نعود إلى أعماق تاريخنا العربي الزاهي الذي تمددت أرجاؤه وانتشرت راياته بعد ظهور الإسلام وانسياحه في الشرق حتى بلاد الصين والغرب حتى المحيط الأطلسي.

ويلح الدكتور عمران في كتابه على ضرورة التمسك بهذا التراث ، فاليهود حتى الآن ما يزالون يتعلقون بشدة بالتوراة والتلمود ، ويمارسون التعصب الصهيوني معتبرين أنفسهم أبناء الله وأن بقية الناس بهائم شردت من الزريبة.

والعرب مسيحيون ومسلمون يعتنقون مبادئ وتعاليم السيد المسيح والنبي محمد عليهما السلام اللذين ناديا بالمحبة والرحمة والسلم والتسامح والعدل بين الناس .. فالنبيان رسولا سلام وداعيان للثورة الاجتماعية .

ويعتبر المؤلف السيد المسيح معلم الرحمة والمودة للناس الفقراء ، فقد كان مواسياً لهم فحاربه اليهود والصيارفة .. ويرى أن النبي محمداً عليه السلام كان أباً للثوار وصانعاً للمعجزات وبانياً لحضارة راقية ما تزال شعائرها تتردد في كل مكان دخل إليه الإسلام.. وكان رجاله وأنصاره من الفقراء لذلك حاربه القريشيون وتجارهم، لكن الله ساعده بروح من عنده فانتصر عليهم ثم انطلق لنشر الإسلام بين الشعوب الأخرى.

ويتساءل المؤلف لماذا تأخرنا وتقدم الأوروبيون والغربيون .. ويجيب من فوره : لأننا أهملنا تراثنا وأصالتنا وقلدناهم فضاعت شخصيتنا المستقلة وتلاشت مزايانا الرائدة.

وينتقل المؤلف في تضاريسه فيصل إلى موضوع "إسرائيل" ووجودها المفروض وأكاذيب قادتها بدءاً من هيرتزل حتى بنيامين نتنياهو في كتابه " موقع تحت الشمس " ويشرح كيف بنيت مدينة أورشليم – القدس أو يبوس ــ في القديم ويتحدث عن تهديمها وتخريبها عدة مرات من قبل الرومان عام 167 ق.م وعام 37 ق.م وعام 70 ميلادية ، وكيف هُدم هيكلها .. إلى أن وصلت إلى القرن التاسع عشر تحت سلطة العثمانيين ثم الإنكليز الذين سلموها إلى اليهود وتولت الولايات المتحدة الأمريكية فيما بعد مهمة حمايتهم ومساندتهم في طرد الفلسطينيين من أراضيهم.

وذكر المؤلف موقف السلطان عبد الحميد الذي رفض أن يبيع أرض فلسطين وإقامة دولة "إسرائيل" لقاء مبلغ مائة وخمسين مليون ليرة ذهبية قائلاً إنها ليست ملكاً له بل لشعبها وسكانها.

وينقلنا الدكتور عمران إلى تضريس آخر أقسى وأصعب من بقية التضاريس في العالم العربي وأشدها تأثيراً وشمولاً وتداخلاً في جميع مناحي الحياة الاقتصادية والثقافية والفكرية .. هذا التضريس هو العولمة أو الأمركة أو الكوكبة ويعرّفها أنها تمدد سيطرة الدولة الأميركية على الدول الصغيرة في العالم .. وشرح بأن صموئيل هنتنغتون هو فيلسوف صهيوني ومبتكر هذه الصرعة الاستعمارية .. وتساعده في ذلك نظرية نهاية التاريخ للكاتب الياباني فرنسيس فوكوياما الذي يدّعي في كتاباته أن العولمة الحالية هي نهاية تطور التاريخ ، ويرى المؤلف كما نرى نحن أن حركة التطور لا تنتهي طالما أن الإنسانية موجودة.

واستفادت "إسرائيل" في بقاء وجودها من سيطرة العولمة الأميركية ، فالسلاح والفيتو الأمريكيان يحميانها ويشجعانها على اغتصاب حقوق العرب الفلسطينيين .. ومما زاد حدة العولمة اليهودية ، كما يرى الدكتور عمران انتساب الرئيس الابن إلى ما يسمى بمذهب الميتوديت (المنهجيين)الذي ينتظر عودة "مسيّا" إلى الأرض، بعد إعادة اليهود الشتات إلى فلسطين فيطبق العدالة والمساواة، ويحقق سيطرة أبناء الله المختارين، ويطرد الأمم الأخرى أو يستعبدها.

ولا ينسى المؤلف في "تضاريسه" أن يشير إلى تآمر بعض الحكام العرب من أجل حماية مصالحهم وعروشهم ومناصبهم، فمبارك ورث السادات أكبر عميل خائن في القرن العشرين ، وعبد الله الثاني ورث أباه الحسين الذي شارك الجيش الإسرائيلي بالتنكيل بالفلسطينيين المشردين ....

يضاف إليهم زعماء عرب خونة في السر والخفاء ... ويتمنون أن يعرفهم الناس في بلادهم لكي يتخلصوا من عبء ادعاء الوطنية والعروبة.

ونقلب صفحات كتابه الكبير الذي يشابه المحيط الواسع، في احتوائه على جميع الكنوز

الفكرية والطرائف والفوائد، فنصل إلى عنوان الليبرالية والديمقراطية... وهو جذاب مثير للتساؤلات.

وقد أسهب المؤلف في شرحهما وأنهما يعنيان الحرية في القدرة على التصرف تفكيراً وتطبيقاً للشعوب بكامل فئاتها.. لكن الحرية مقيدة دائماً بحرية الآخرين ومصالحهم، ومتى تعدتها تصبح إرهاباً وظلماً.. كالأمريكيين مثلاً ، فهم أحرار في سرقتنا ونحن أحرار في كرههم والتظاهر ضدهم.. وهذه ليست حرية، بل فوضوية مجرمة باسم الليبرالية .. وقد أورد الدكتور عمران كلمة للأديبة الفرنسية مدام رولان قالتها خلال الثورة الفرنسية عام 1789 وهي في طريقها إلى المقصلة :"مسكينة أيتها الحرية ، كم من الجرائم تقترف باسمك.. " !!

وتؤدي "إسرائيل" دائماً الدور الأول في تهديم ديمقراطيات العرب بالتعاون مع الأمريكان ومع حكام العرب الطغاة .. في مصر والأردن وأمكنة أخرى .

وقد ثار العرب في جميع بقاعهم ضد الظلم والطغيان منذ بداية القرن العشرين ، فالأمير عبد القادر الجزائري ثار في الجزائر ضد الاحتلال الفرنسي ، وعمر المختار حمل السلاح حتى أعدم ضد الإيطاليين الفاشيين الذين احتلوا بلاده ليبيا، وكذلك عبد الكريم الخطابي حمل السلاح في المغرب العربي لطرد الغزاة الفرنسيين .. أما في سورية فقد استشهد وزير الدفاع يوسف العظمة خلال تصديه اليائس للعدوان الفرنسي لمنع دخول الجنرال غورو دمشق ، وكذلك الشيخ الثائر صالح العلي أمضى ثلاث سنوات ونصف في نضاله ضد الأتراك ثم الفرنسيين.

ثم ينتقل الدكتور الزاوي إلى موضوع السوق والاقتصاد في المفهومين الرأسمالي والاشتراكي.

فالرأسمالية قائمة على دعائم الحرية في الإنتاج والصناعة والبحث عن الأسواق الاستهلاكية وعن البلاد المنتجة للمواد الأولية بأزهد الأسعار كي يزداد ربح الرأسماليين من فرق القيمة الزائدة بين سعر الكلفة وسعر المبيع، ولذلك هناك نضال دائم من قبل العمال لكي يزيدوا أجورهم فيمسكوا رمق عيشهم .. وأصحاب المؤسسات والمصانع يسعون بكامل حريتهم الديمقراطية لتخفيض أجور العمل مهددين العمال بالطرد والجوع والفاقة مع عيالهم وأطفالهم، والقانون سمح لهم بذلك باسم الحرية والديمقراطية لزيادة أرباحهم وتقوية احتكاراتهم.

أما الاقتصاد الاشتراكي القائم على المساواة والعدل والكفاية والذي طبّق في الاتحاد السوفياتي سابقاً وفي الصين وبقية الدول الاشتراكية.. فهو يسعى لحماية مصالح الطبقة العاملة في العيش الكريم وفي السكن والتعليم المجاني والاستشفاء في مصحات الدولة مع الأدوية، وقد يكون هناك بعض التضييق على الحريات لكن لمصلحة النظام في مراقبة أعدائه من الرأسماليين وحلفائهم وعملائهم المأجورين.

والديمقراطية هي التي تحمي الاقتصاد الاشتراكي، فالمراقبة بصدق وحرية يقوم بها رجال أكفاء ووضع الرجل الكفء في المكان المناسب له مع النقد والنقد الذاتي .. كل هذه العناصر تساعد على حماية الاشتراكية ، أما إذا سادت المحسوبية والنفاق والتملق فتنتشر السرقات والاحتيالات والإضرار بالمصالح الشعبية فيسقط النظام كما حدث في الاتحاد السوفياتي لغياب الديمقراطية الشعبية الصحيحة في الحزب والسلطة .

وإذا تابعنا السير في تضاريس الكتاب نصل إلى نتوء بارز يحمل عنوان الشرق الأوسط ويلفت النظر لأهميته الشديدة في الوقت الحاضر.

يشرح الدكتور الزاوي مفهوم هذا الشرق الأوسط نظرياً وسياسياً ، ثم ينتهي إلى أن

الأمريكان والصهاينة يسعيان لتأسيس هذا النظام من أجل إدخال "إسرائيل" إليه، فتصبح الآمرة الحاكمة الناهية؛ وبذلك يتم لها طرد عرب فلسطين خارج الحدود، ويتيسر لها إسكانهم في الدول العربية المجاورة، ومن يبقى منهم يعمل ذليلاً خانعاً كالبهائم من أجل لقمة العيش؛ وبذلك يتحقق لها أن تحيا بأمان وتنفذ حلمها الكبير في إقامة دولة "إسرائيل الكبرى" من الفرات إلى النيل.

أما الولايات المتحدة فهدفها السيطرة على نفط هذه المنطقة لاحتكاره وبيعه بأغلى الأسعار بعد شرائه بسعر زهيد متدنّ.

ثم ينتقل بنا المؤلف إلى عنوان بارز آخر في تضاريس كتابه وهو " الإرهاب والمقاومة " .. ولقد ازدهر استعمال هذه الكلمة " الإرهاب " منذ مجيء كلينتون ثم بوش الصغير إلى السلطة في البيت الأبيض الأمريكي.. فالولايات المتحدة بعد انهيار منظومة الدول الاشتراكية بسبب خيانة غورباتشوف ثم يلتسن ، سيطرت على العالم كله مستفيدة من خيراته ونفطه ومعادنه، لكن بقيت هناك مناطق متمردة لا تخضع ولا تنحني .. بدأ كلينتون في يوغوسلافيا " وبكى " حزناً على مأساة المسلمين في كوسوفو فاحتلها ودمر حضارتها .

أما بوش الصغير فافتعل تدمير البرجين الأمريكيين وقد يكون أسهم مع الموساد الإسرائيلي في إنجاز ذلك لكي يستمد الحجة لاحتلال أفغانستان، كما اخترع حجة وجود السلاح المدمر الشامل لاحتلال العراق ، وهنا بدأ يلمس قدرة المقاومة وهي تحرك الجماهير الوطنية لرد الغزاة وحماية أراضي الوطن .. إذن المقاومة هي تعطيل لتنفيذ المشاريع الأمريكية التوسعية .. ولذلك فقد وصمها بوش الصغير بالإرهاب ستراً لجريمته ومذابحه للشعب الأفغاني وللعرب في العراق، لكنه دفع الثمن من ألوف القتلى من الجنود الأمريكيين الذين كانوا يموتون يومياً بسلاح ورصاص أبطال العراق الذين يعطون درساً للرئيس الأمريكي الصغير وحلفائه : كيف تكون المقاومة سداً منيعاً أمام تحقيق رغبات المستعمرين.

ويجري الدكتور الزاوي مقارنة بين دخول العرب المسلمين إلى القدس وكيف عامل الخليفة الراشدي الفاروق الأكبر عمر (ر) سكانها المسيحيين واحترم بطريركها سفرونيوس، ثم شرح كيف دخل الفرنجة بتحريض من البابا أوربان الثاني بحجة حماية حجاج قبر الفادي السيد المسيح ، ويقتطع فقرات من تاريخ العالم بقلم المؤرخ وول ديورانت تتحدث كيف بطش الفرنجة الغزاة بالسكان رجالاً ونساءً وأطفالاً من دون تمييز، وكيف قتلوا سبعين ألف عربي ملتجئين إلى المساجد ، وكانوا يمضون وقتهم في سحق رؤوس الأطفال الصغار بالحجارة وفي بقر بطون النساء الحوامل وكأنهم كانوا يطبقون قول يشوع الذي ذكره المؤلف: " كل موضع تدوسه أقدامكم أعطيه لكم " ، ويطبقون أيضاً كلام التوراة باسم الرب " يهوه " : " اضرب جميع ذكورها بحد السيف، أما النساء والأطفال والبهائم وكل ما في المدينة وكل غنائمها تغنمها لنفسك وتأكل غنيمة أعدائك التي أعطاك إياها الرب إلهك " (تثنية 12/20 - 13 - 14).

وهذا ما يفعله الصهاينة اليوم في فلسطين للشعب المناضل المقاوم فيقتلون رجاله وأطفاله ونساءه .. مع ما يفعله أيضاً الجنود الأمريكيون بالتعاون مع خونة العراق في قتل أبنائه وتدمير حضارته وسرقة نفطه وتفتيت بلاده إلى أقاليم متعددة .

كل هذا باسم الديمقراطية المزعومة التي يدّعي بوش الصغير نجاحه في تطبيقها وأطلق عليها من دون خجل اسم " الفوضى الخلاقة ".

وهناك تضريس كبير واضح لافت للنظر نصل إليه لاهثين خلال انتقالنا بين صفحات الكتاب هو القومية العربية بمفهومها الثوري والعلمي.

والقومية العربية هي الشعار المثالي الذي يسعى إليه كل عربي. والعروبة هي التكلم باللسان العربي كما ذكر الرسول العربي محمد عليه السلام لكن لابد من توافر شروط أخرى لكي تكون القومية ثورية وعلمية، وأهمها: وحدة التاريخ والمصير والمصالح ثم وجود الحرية بكامل أبعادها الدستورية.. وقد شرحها المؤلف شرحاً واسعاً .. وتحدث عن الوطن العربي المترامي الأطراف بين آسيا وإفريقيا، فإذا به جسر عبور للأمم إلى الشرق ويسكنه ثلاث مائة مليون عربي ونيّف .. فإذا ما تحققت وحدة هذا العالم العربي في دولة واحدة يصبح موئلاً لأكبر حضارة تنعم بالخيرات الواسعة .

والمعروف تاريخياً كما تذكر المصادر الأكاديمية ، وكما يذكر المؤلف أن هذه المنطقة عاشت فيها شعوب متعددة شقيقة وحفيدة بدءاً بالسومريين الأجداد الأوائل ثم الأكاديين والبابليين والآشوريين ثم الكنعانيين والآراميين مع الكلدانيين . ويتفق المؤلف الدكتور الزاوي مع الدكتور أحمد داود في أن هذه الشعوب هي تسميات لمجموعات سكنية في منطقة واحدة تتكلم اللغة الآرامية بلهجاتها المختلفة لكنها تشكل شعباً واحداً مترابط المصالح متوحد الأهداف .. ومن هذه المنطقة انطلقت الحروف الأبجدية ومبادئ الحضارة حتى وصلت إلى أوروبا .. وكما يذكر الدكتور أحمد داود إن كلمة أوروبا مشتقة من كلمة عروبا .. وهو اسم فينيقي كنعاني أطلقه الأجداد على أوروبا الحالية.

ويصر المؤلف الدكتور عمران على أن سكان هذه المنطقة العربية هم أساتذة العالم ويتكلمون لغة واحدة.. ويذكر حادثة مأخوذة من التوراة وهي أن جدنا ابراهيم خليل الرحمن في رحلته الطويلة من أور الكلدانية إلى حران وعانة ثم إلى دمشق متجهاً إلى يبوس – أورشليم - ماراً بنابلس شكيم ثم إلى ممفيس في مصر مجتازاً صحراء سيناء ، ثم عاد في الطريق نفسه إلى بلاد كنعان (تكون بين 12 -13) لم يكن في حاجة مع أهله وابن أخيه لوط إلى ترجمان؛ لأن هذه المنطقة المتسعة الأرجاء في آسيا وإفريقيا ، كان أهلها يتكلمون اللغة الآرامية بلهجاتها المتعددة المتشابهة ومنها لهجة الضاد أي العربية العرباء التي نزل بها القرآن الكريم منذ ما ينوف على ألف وأربع مائة سنة، ثم أهملت بقية اللهجات مع مرور الزمن.

وأستاذية العالم العربي لشعوب أوروبا المتحضرة مر بها المؤلف بسرعة في هذا الكتاب ، لكنه تحدث عنها مفصلاً في كتابه : " كلا لم يخرج العرب من التاريخ " ، فذكر فيه أفضال العرب على الحضارة الحديثة في الطب والهندسة والحساب والفلسفة والاجتماع ، ولا مجال لذكرها في هذه العجالة، ومن شاء التوسع في معرفة الإنجازات العربية الخالدة عليه بقراءة الكتاب المذكور .

والجدير بالتنويه ، وقد ذكر المؤلف ذلك أن مدير متحف اللوفر السابق أندريه بارو في باريس كتب مايلي : " من الواجب على كل مثقف في هذا الكون أن يعترف بأنه ينتمي إلى وطنين : أولهما سوريا وثانيهما الوطن الذي ولد فيه ".

ويتحمس المؤلف مثل غيره من الأدباء والمفكرين في الحديث عن أصالة العرب وعمق جذورهم في التاريخ القديم .. فذكر أن اسم العرب ورد في التوراة، ويذكر الإصحاحات وأرقامها التي مر الحديث عنهم فيها ، واستشهد

برأي أبي التاريخ هيرودوت الذي أكد وجود العرب وقدمهم في هذه المنطقة من العالم.

والجدير بالذكر أن مفكري العرب خلال القرن العشرين اهتموا بموضوع العروبة وفي مقدمتهم القومي العربي المتصوف ساطع الحصري الذي أشاد بالعروبة وكتب عنها مؤلفات كثيرة منها " العروبة أولاً " ، " دفاع عن العروبة " ، " العروبة بين دعاتها ومعارضيها " وكتب أخرى ، والأستاذ ساطع هو الذي عرّب المناهج التربوية التعليمية عن الفرنسية في وزارة التربية السورية عندما عمل فيها ، وما تزال كتبه في العروبة منهاجاً ونبراساً لكل من يود أن يتوج إيمانه بقلادة اللغة العربية الصافية ، وكذلك الأديب الكبير الدكتور منيف الرزاز الذي ألف كتاباً عنوانه " معالم الحياة العربية " ونال فيه جائزة جامعة الدول العربية عام 1953 .. وقد تحدث فيه عن تعريف العروبة وعناصرها وشدد على الدفاع عنها وعلى كشف أعدائها من الإقليميين والشعوبيين الجدد ، ولا بد أيضاً من ذكر فيلسوف العروبة الذي مات في السبعينيات من القرن الماضي وهو الأستاذ زكي الأرسوزي المعلم المربي الذي رفع راية اللغة العربية والقومية الأصيلة عالياً ، وكان الموحي الأول لمبادئ حزب البعث العربي الاشتراكي الذي ما يزال قائد الدولة والمجتمع في سورية وما يزال أيضاً يتمسك برفع بيارق العرب خفاقة في أعالي أجواء الحضارة والتاريخ.

ولم يغفل الدكتور عمران في تضاريس كتابه والحديث عن الشعوبية الحديثة؛ فقدم عنها تعريفاً مميزاً وتحدث عن أسباب ظهورها في بداية القرن الهجري الثاني خلال حكم بني أمية .. وقد ذكر أسبابها أيضاً الدكتور محمد النويهي المصري الجنسية في كتابه " شخصية بشار " فتحدث كيف كان بنو أمية يعاملون الفرس والأتراك باحتقار شديد متجاهلين ومخالفين تعاليم الدين الإسلامي الحنيف الذي ساوى بين الناس والشعوب وكذلك حديث الرسول العربي العظيم عليه السلام بأن لا فرق بين عربي وأعجمي إلاّ بالتقوى .." والدليل على ذلك أن من أفضل أصدقائه ودعاته بلال الحبشي وسلمان الفارسي وصهيب الرومي.

لم يكن يسمح للفارسي أن يجلس في أي مكان بوجود العربي وعليه أن يخلي المكان من فوره وإلاّ تلقى الصفع والركل والإهانة ثم الطرد .. وهذا كان السبب الأكبر للثورة العارمة التي أطاحت ببني أمية ، ثم أطاحت فيما بعد بالعباسيين، وإن بقيت الخلافة العباسية اسمية فقط بوجود السلاطين الأتراك السلاجقة الذين لم يتركوا للخليفة أي سلطة.

وهكذا فالتعصب الجاهلي العربي المخالف للإسلام في احتقار الشعوب الأخرى المسلمة كان سبباً في نشوء الشعوبية القديمة الكارهة والحاقدة على العرب فعملت على هدم دولتهم ، وقد تحدث الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" عن هذه الحركات المعادية للعروبة وردّ عليها بقوة وشدة لكن من دون جدوى، فانتهت الدولة العربية ووصلت إلى المماليك ثم العثمانيين، فكادت اللغة العربية تنقرض وتتلاشى لولا جهود آل البستاني واليازجي ومعلوف وشيخو وآخرين وهمّتهم، وكلهم من الطائفة المسيحية الشقيقة.

وقد أشار العلامة محمد قطب في كتابه " العدالة الاجتماعية في الإسلام " فقال : إن كانت الدولة الأموية ثم العباسية ثم العثمانية قد وسعت رقعة العالم الإسلامي ، لكنها قلصت روح الدين الإسلامي .." وكادت تقضي على أصوله.

والشعوبية نتاج طبيعي للتعصب العربي الجاهلي المخالف لروح الدين الإسلامي الحنيف، مما أدى بنا إلى التقهقر والانحطاط، فوصلنا إلى

وقتنا الحالي نحاول لاهثين أن نلحق الحضارة الحديثة بعد أن كان أجدادنا فيما مضى أسياداً لها ومعلمين ودعاة نشيطين.

لكن الشعوبية الحديثة الكارهة للعرب والكرامة والوطن أشد خطراً من القديمة، فهي تتعاون ضد أهلها وأبنائها مع العدو الصهيوني بمباركة الولايات المتحدة الأمريكية، وتسعى لتقسيم الوطن العربي إلى أقليات عرقية، كردية، وتركية، وكلدانية، وقبطية؛ للحفاظ على المناصب والإمارة والمصالح المادية والإقليمية..

ويتساءل صاحب الكتاب في تضاريسه عن أسباب الغياب الحضاري في هذه المنطقة التي كانت ذات يوم منارة تشع في الآفاق.

ويتفق جميع المفكرين في العالم عبر الأجيال أن حرية الكلمة تشكل المدماك القوي في صرح الحضارة، فالكلمة الحرة الصادرة عن فكر حر تفجر الطاقات الكامنة في النفس البشرية وتجعل صاحبها يرتفع بسموّ إلى مراقي السيادة والعزة، وما تاريخ البشرية إلا صورة عن صراع الكلمات التي يقولها الأفراد حيال حاكم طاغية أو سلطة غاشمة تكبت الأنفاس، ولذا فإن الحضارة لا تزدهر إلاّ في جو من الديمقراطية والمناقشات الحرة المفتوحة الجوانب ويقتضي استعمالها وجود صراحة فمن دونها لا توجد حقيقة وهذه هي الدعامة الأولى للفضيلة.. وقد أشار الفلاسفة اليونان القدماء إلى أنه لا يمكن أن نعيد للحياة اعتبارها وكرامتها إلا بالحوار والمناقشة للوصول إلى المعرفة والسعادة والاعتزاز بصدق الكلمة.

والحريات السياسية مظهر واضح لحرية الكلمة وتجعل الناس يتحررون من التبعية والتخلف.. والحرية الاجتماعية تدفع المرء إلى أن ينفض عنه أغلال الاستغلال والتعصب.. فحرية الكلمة سياج لحريات الناس وعنوان لسيادتهم الكاملة.. ولا عجب إن جاء في بداية إنجيل يوحنا عبارة " في البدء كان الكلمة.. وكان الكلمة عند الله.." وإن كان أول عمل قام به الباري جل جلاله بعد خلقه جدنا آدم أن علمه الكلمات واختصه بها فتفوق على الملائكة (سورة البقرة / 31).

والعرب خلال تاريخهم الطويل تذوقوا الحرية فترات معينة، فأبدعوا أزهى الحضارات عندما حرموا منها بدأت سلسلات تأخرهم وانهزامهم.

والمؤلف يتحدث عن غياب الحريات لدى الأمويين فانهارت دولتهم وعند العباسيين أيضاً فانحدرت السلطة فأصبحت في أيدي الخدم الغرباء، ثم جاء الأتراك العثمانيون فباتت الحرية رهناً بالسلطان والسلطة، فاتجهت شعوبهم ومنهم العرب نحو الانهيار، وعندما زالت دولتهم لم يبكِ أحد عليها.. وهكذا نحن العرب في الزمن الحاضر، نتأخر بينما الأحرار في الغرب يتقدمون، ونراوح في أمكنتنا بينما هم يسرعون في معارج الرقي والازدهار والتفتح.

وحكومات معظم البلدان العربية شنت على الحريات حرباً ضروساً، فبات الناس كالأغنام يسيرون وراء قادتهم الأكباش من دون مناقشة أو معارضة، نُساق إلى الذل والهوان فننقاد بطواعية عجيبة وإن كنا لا نريد في صميم نفوسنا، إلا أننا نعجز عن التعبير. ويذكر المؤلف أمثلة عن فقدان الديمقراطية في مصر والسعودية والأردن... إذ تسعى هذه الدول لتضييق الأنفاس على الناس محاولة أن تبرر سلطتها المطلقة بأن الله جعلنا طبقات، ثم نشرت تديناً إسلامياً مريضاً يخالف روح القرآن مما أدى إلى جعل المرء منافقاً دجالاً مرائياً في أكثر الأحيان حفاظاً على الروح والبدن ولقمة العيش للنفس والأهل والأولاد.. بينما جاء

الإسلام لتحرير الإنسان .. وقد أسهب المؤلف في ذكر الآيات القرآنية والأحاديث الصادرة عن الرسول العربي وعن صحابته الأخيار الراشدين تلك الأحاديث والأقوال والتي تشير إلى قدسية الحرية التي نشرها الإسلام والدعوة إلى الثورة إن حرم الناس منها وعنوان هذه الأحاديث الإسلامية : لا تكن عبد غيرك وقد خلقك الله حراً ، وكيف استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً.

وهكذا انحدرت أخلاقنا وقلّ اهتمامنا بمصائرنا فضعف شأننا وهان أمرنا ، وقد تحدث العلامة الرباني الشيخ خالد محمد خالد في كتبه " هذا أو الطوفان ، ومن هنا نبدأ " ومواطنون ورعايا " عن المفاسد التي أفرزتها السلطة الحاكمة المطلقة في مصر خلال عهد الملك فاروق ، وعن تزلف رجال الدين الإسلامي له.. ولذا لا عجب إن انهزمت جيوشنا أمام الصهيوني بسبب انعدام الديمقراطية وانصياع حكام العرب الطغاة لأوامر الولايات المتحدة الأمريكية ، وسارعوا إلى عقد صفقات تسوية مع "إسرائيل" حماية لمصالحهم ولبقاء عروشهم ومناصبهم، ولم تستطع شعوبهم المكبوتة الحرية والكلمة أن تعارض أو تستنكر.

ويحضرني في هذا المجال كلمة الزعيم الهندي الشهير نهرو عندما قال : " السلطة المطلقة مفسدة مطلقة " ففي ظلها تزدهر صفات الرذيلة والنفاق والإذعان والموافقة الدائمة للحكام الذين يزدادون عتواً وصلفاً وكبرياء إلى درجة يعتقدون أنهم باتوا آلهة.

ولولا انعدام الديمقراطية لما تجرأ الخائن الأكبر أنور السادات حاكم مصر أن يذهب إلى الكنيست الإسرائيلي ضارباً عرض الحائط بمعارضة الوطنيين الأحرار في بلاده وسافحاً كرامته وكرامة وطنه "، وهناك تلقى صفعة مذلة من المجرم الإسرائيلي جزار دير ياسين – بيغين – عندما قال له :" إن الوجود الإسرائيلي يستمد وجوده على الأراضي الفلسطينية ويستمد شرعيته من الحق التاريخي للشعب اليهودي، فـ"إسرائيل" لم تأخذ أرضاً أجنبية بل عادت إلى أرضها " ، ولم يجرؤ الخائن السادات أن يحتج أو يرد عليه حفاظاً على منصبه وحماية لمصالحه الخاصة وإبقاءً لرضى الأمريكيين عليه، وإن أدى ذلك إلى إضاعة حقوق بلاده.

والدكتور الزاوي لم ينسَ في هذه الزحمة من الأحداث التي يمر بها في كتابه المحيط أن يتناول موضوع الحرب اللبنانية ضد الصهاينة المغتصبين وأن يذكر ما يجري في العراق الشقيق الذبيح، وينهي دائماً مناقشاته ومطارحاته بضرورة تطبيق الحريات الديمقراطية ، فبوجودها يسترد العرب كرامتهم وقدرتهم على التحرك الفعال، فيستعيدون قواهم الكامنة للانطلاق إلى الأمام لمرافقة مواكب الحضارة الحديثة وامتطاء صهوتها.

هذا غيض من فيض مما جاء في كتاب الحضيض، ولا يمكن تعداد موضوعاته إلا بقراءته كله وباستعداد فكري ونفسي وزخم معرفي ليتيسر فهم غايات المؤلف المنشودة فيه ، وهو شبيه بالمحيط الكبير الذي يتصل ببحور كثيرة وجداول وأنهار عديدة في الفكر والسياسة وقضايا العرب والبشرية كلها.

وهذا ليس غريباً على الأستاذ الدكتور أحمد عمران الزاوي، فلقد أخرجت خزائن معرفته الغنّاء أكثر من ثلاثين كتاباً يتناول فيها موضوعات في الدين والسياسة والفلسفة والأدب والاجتماع، وهو شبيه جداً بالعلّامة الرباني المرحوم خالد محمد خالد الذي سبق أن ناقش هذه المجالات الفكرية في منتصف القرن العشرين، وإن كان قد سبق العلّامة الزاوي

بالزمن فهذا بدوره تجاوزه في اتساع الموضوعات وتعدد المقاربات والتعمق في شرحها وتحليلها .. فإن كان الفضل للسابق فإن الفضل الأكبر يمنح إلى اللاحق إن تابع على نفس المنوال والمنهاج نفسيهما ، فكيف إن تجاوزه وتفوق عليه .

والمؤلف الدكتور أحمد عمران الزاوي ، كما أعرف جيداً رفيق دائم للقلم والقرطاس والفكر ، فهو على اتصال دائم بالكتاب ، ولا يهدأ لحظة واحدة من دون أن يجول ويصول متنقلاً بين صفحات المصادر الفكرية الأكاديمية بكل الأنواع وفي جميع الاختصاصات.

ومع أنه أطال الله عمره، قد تجاوز الثمانين ببضع خطوات فإن طاقته المعرفية ما تزال في أوجها ويتطلع دائماً إلى إنتاج تجارب فكرية جديدة متطورة تساير الزمن العربي وتربطه بالحاضر الأوروبي المتطور السريع الخطى؛ بهمة لا تعرف أو الملل يحسده عليها الشباب.

وقد أطلق علماء البيولوجيا على هذه القدرة الدائمة التواثب اسم " الطاقة الإلهية "... والقرآن يقول "**سبحان الذي علم بالقلم** " (العلق /4) ... والمؤلف يتمسك بهذا الشعار الرباني الذي يرمز إلى قدسية المعرفة وغناها بالقلم الإلهي المعلم، كما أطلق الفيلسوف ليبنتز على هذه القدرة الروحية اسم " الشهية الدائمة " هذه الشهية لا تشبع من العلم تأخذه ثم تصدره علماً أوفر وفكراً أغنى، أما الفيلسوف الشهير برغسون فقد سماها "الطاقة الحيوية" لما يبذله المفكر خلال التأليف والكتابة ، من جهود نفسية عالية المستوى خافقة بالحياة.

بينما سماها الفيلسوف الفرنسي ديكارت " الحيوية الباحثة". وتنطبق هذه التسمية أيضاً على المؤلف العلامة لأنه يقضي أيامه ولياليه في البحث والتنقيب في بطون الكتب والمراجع القديمة والحديثة، لاصطياد المعارف.

وسماها العالم النفسي التحليلي " فرويد " " الليبيدو" أي الرغبة الدائمة في الحياة بكل مجالاتها الجسدية والفكرية. أما تلميذه " يونغ " فقد دعاها " الطاقة النفسية ". وسماها الفيلسوف إدلر " الرغبة بالتفوق" ، والمؤلف الدكتور أحمد تنطبق عليه جميع هذه التسميات ، لكن تفوقه واضح جداً في ميادين المعارف والفكر ومؤلفاته العديدة تشهد على ذلك.

والتفوق يتمثل في نواح عدة منها المناصب السياسية والإدارية، وهذه ليست دائمة ، فهي مؤقتة وآنية وشبيهة بعود الثقاب ، يشتعل مدة قصيرة ثم ينطفئ ولا يذكره أحد ، ويلقى في سلة مهملات التاريخ.

ولم يشتهر أحد من السياسيين القادة القدامى إلا إذا كان متفوقاً في الأدب والفكر.. فبدوي الجبل اشتهر، لا كسياسي بارع ، وهو الزعيم الدائم ، بل كشاعر متفوق طبقت شهرته الآفاق، وقبله لامارتين في القرن التاسع عشر في فرنسا اشتهر أديباً وشاعراً متفوقاً ولا يعرف الناس أنه كان مرشحاً لرئاسة الجمهورية ضد نابليون الثالث وكاد ينجح لولا تدخل أصحاب مصارف فرنسا وبذلهم المال ،وكذلك الأستاذ الدكتور أحمد عمران الزاوي ، فإن فاتته المناصب السياسية والإدارية ، وهو أكفأ من يتبوّؤها ، فإنه تفوق في مجالات الأدب والفكر معوضاً ما فاته من القمم القيادية، فتسنم ذروة مملكة الأدب والمعرفة وهي أعلى الممالك وأرقاها وارتفع فيها إلى سدرة المنتهى.

وقبل أن أضع القلم جانباً لا يسعني إلا أن أشكر العلامة المؤلف على هذه الجهود الجبارة لإغناء مكتبة الفكر العربي. وأتمنى له طول البقاء ودوام التفوق الفكري والاجتماعي.

المهــارة الفنــية في قصص ((عزيز نصار))

□ مؤيد الطلال *

إن الأفكار الجديدة ، الجريئة المتقدمة ، لابد أنها تحتاج إلى أساليب تعبير جديدة أيضاً، أساليب فنية حديثة حية تتلاءم وروح العصر.. أساليب تعبير جميلة تناسب تطور الأفكار، وتتماهى معها، بقدر ما تعبر عن روح العصر وتحولاته الاجتماعية والمعيشية والثقافية على السَّواء .

ولعل هذه الحقيقة تكمن وراء كل تطور وتجديد على صعيد الأدب بأجناسه المختلفة، وعلى صعيد اللغة والعلم والتكنولوجيا ؛ وهذا ما يفسر ظهور ثورة الشعر العربي الحديث الذي رفض الأثواب التقليدية التي ظل يلبسها ويجترها لألفي سنة مضت .

وما حدث في الشعر العربي الحديث يحدث في القصة أيضاً، كما هي الحال في كل مرافق الحياة .هذا ما لفت انتباهي في قصة عزيز نصار{{ زقاق أبي كرشة }} التي كنت قد قرأتها أول وصولي إلى سوريا بجريدة اتحاد الكتاب العرب[الأسبوع الأدبي- عدد1111 بتاريخ 2008-7-12]، فرأيت بها هذه الحلّة الجديدة أو الأسلوب في القص والسرد والتعبير؛

مما دفعني لتتبع قصصه ومجاميعه القصصية . فوجدت هذه القصة منشورة في العام نفسه بمجموعة ((أزهرت الأصابع – منشورات اتحاد الكتاب العرب – سلسلة القصص رقم 6 عام 2008)).كما وجدت الاهتمامات الفنية الجديدة نفسها ، الجريئة والجميلة ، في معظم قصصه كما لو أنه يريد أن يُثبّت بصمته الفنية الخاصة في وقت مبكر. وهذا ما سنحاول تأكيده والوقوف عنده أوّلاً ، يضاف إلى ذلك مضامين قصصه الإنسانية وطابعها الاجتماعي التقدمي .

* * *

البطل أو **الشخصية** في قصص **نجيب محفوظ ورواياته** ظاهر - حتى لو تعمقنا في أغوار نفسه – مثل (أحمد عبد الجواد) في بين القصرين، وشخصية المعلم كرشة و(السيد علوان) في زقاق المدق..الخ . هذا ما كتبه

---

* باحث عراقي.

الدكتور((محمد زغلول سلام)) في كتابه دراسات في القصة العربية الحديثة [الناشر: نشأة المعارف بالإسكندرية 1983م] .

أما البطل أو الشخصية المحورية في قصة عزيز نصار{{ زقاق أبي كرشة }} فهو الدكان ، الذي هو جزء من زقاق أو محلة ، حتى لو كان هذا المكان المحدود هو المرآة العاكسة لصورة الناس وهم يتحركون فيه: يعيشون ويتبدلون مع مجرى الزمن وتحولاته . بذلك غير << عزيز نصار>> الصورة التقليدية للبطل ، أو الراوي - السارد، فخلق أسلوباً جديداً غير تقليدي . وأظنها مهارة فنية بارعة تستحق الثناء.

إذ استنطق الكاتب التاريخ القريب للمجتمع السوري من خلال دكان وهو يتحدث عن نفسه ؛ عن المتغيرات الاجتماعية والحياتية والاقتصادية والأخلاقية التي أصابت ذلك التاريخ = الذي ربما تجاوز ربع قرن كما نستشف من القصة = وعن أثر هذه التحولات في البيئة والمجتمع ، وربما عليه هو أيضاً أديباً لم يستطع أن يتخذ موقفاً محدداً من كل تلك المتغيرات ؛ بحيث بقي في نهاية قصته حائراً متردداً، تراه تارة يؤيد هذه المتغيرات ، وطوراً يدينها في لحظة حنين إلى الماضي كفردوس مفقود عذّب الكثير من الأدباء والفنانين كما في هذه السطور التي تجيش في صدر القاص وأعماقه، حتى وإن كان الدكان هو المتكلم :

أكاد أضيع في متاهات الماضي والحاضر.لو أعلم سرّ التبدلات العاجلة المفاجئة.أنا حائر أتغير من حال إلى حال.أتساءل هل كان جيل الآباء والأمهات أكثر قناعة ورضاً؟ هل كان أكثر فرحاً من جيل هؤلاء الأبناء؟ تهزني هذه الحياة أحيانا ثم أستسلم لروعة الماضي، أتحسر على الظلال الغابرة يوم كنت دكان حداد وكنت أسمع صوت النفخ في الكير، ويمضي الزمن بطيئاً .أذكر حين كانت تفوح روائح الفحم والشواء. أتأسف على الوجوه الغائبة لكني أستقبل الوجوه البازغة برجاء ومحبة..تتفجر في نفسي ذكريات، تموت أشياء، تولد أشياء أخرى. وأستغرب ما يصيب زقاق أبي كرشة.أخاف أن يفاجئني شكل جديد ،ولا أعرف نفسي ،فتضيع ملامحي [ص 35 من مجموعة أزهرت الأصابع].

على رغم هذا التردد فإن القاص يتخذ مواقف نقدية حادة ذات طبيعة تقدمية على لسان { دكانه } الذي يتحدث ويقول: أعترف أن زوجة صاحبي كادت تواجه الموت لأنها كشفت وجهها في الدكان لولا معونة العقلاء . هذا ما كانت تجري عليه الحال، أما اليوم " فقد عرفت نساء يتشحن بالملاءات القاتمة، وأعرف اليوم نساء من نار ورغبة .. تحولت فتيات الحارة إلى حمامات جريئة تطير في كل الاتجاهات وتحرك أجنحتها في السماء الواسعة ".

هذا التغيير في شكل الدكان وفي طبيعة البضائع والمواد التي يتعامل بها جعل بعض أهالي الحي يثورون ويقودهم "رجل يضع عمامة بيضاء ولحية كثة أعلنوا غضبهم حفاظاً على التقاليد الأصلية " في حين يحذر أحدهم صاحب الدكان - الذي يبيع ملابس نسائية ((مودرن)) - من مكروه يصيبه إذا بقي على غوايته وضلاله، على رغم أنه هو نفسه كان قد خرج من سجنه جراء<< جريمة شائنة>> كما يصفها الراوي {الدكان} للتعبير عن ازدواجية الشخصية، أو استخدام التقاليد وسيلةً للرياء الاجتماعي .

وقد لاحظ الدكتور(**نجيب غزاوي**) صورة التحول الاجتماعي في قصة {{ زقاق أبي كرشة}} خلال دراسته المعنونة " قراءة سردية في قصص للأديب عزيز نصار" [المصدر: مجلة الموقف الأدبي – عدد470 حزيران2010] . كما

لاحظ وجود المفارقة والسخرية السوداء، وأشاد بلغته الفنية الراقية، واصفاً لغته بالسليمة الواضحة السلسة مع استخدامه لوسائل السرد المختلفة .

ومع ميل القاص للحنين إلى الماضي، فإنه لا يستطيع أن يوقف ما يفعله الزمن في الحي والناس؛ بل إن التغيير يفرض نفسه لأنك لا تنزل النهر مرتين حيث ثمة مياه جديدة تجري فيه كما عبر الفيلسوف الإغريقي يوماً . " ثلاثون عاماً مضت والأحاسيس الأليفة تنبض.تنتشر المباني الجديدة وأتحسر على المباني التي تهدم وأتساءل ماذا يجنون من ذلك.ما أكبر الاختلاف بين أيامي القديمة ،وأيامي الحالية ،وبين قناعة أهل الحارة وأفكار الشباب الآن!.ما أشد ابتهاجي وأنا أسمع كلمات غزل تنتقل عبر هذه الأجهزة الحديثة دون أسلاك!"

هكذا يظل الراوي/ الدكان ضائعاً في متاهات الماضي والحاضر ، مستمتعاً وملتذاً بهذه العصرية ، مبتهجاً بكلمات الغزل وبالتطور العمراني ، في الوقت الذي يحن فيه إلى زمن قديم وهو يستعرض بسطور قليلة ، مكثفة ، الوجه الآخر من التغيير: الوجه السلبي ، كما لو أنه يدفع من راحة باله وطمأنينة قلبه ثمن الحضارة .

مؤكدٌ أننا لا نستطيع أن نلوم الكاتب (ولا حتى ضميره المتكلم: الدكان) فهو يعبر بصدق شديد عن مشاعره بغض النظر فيما لو كان مع هذا التيار أو ذاك ، مع المياه الجارية أم الراكدة؛ إذ لا ينفع التساؤل: **يا إلهي كيف تقع الأحداث ؟** وهو يتحدث عن ألبسة جديدة ، وزمن تقل فيه " النساء المحجبات في الحي ويزداد عدد السافرات " زمن تقع فيه الأحداث وتجري فيه الأمور من دون اعتبار لإرادة الفرد – بل مجمل الأفراد – مهما كان موقفهم من الحياة ، وموقعهم فيها.

ولعل أجمل وما في هذه الحيرة وألذها ، ونقطة قوة هذا التردد ، أنه يجعل القارئ مشاركاً وفعالاً ، وليس مجرد مُتَلقٍّ سالب . حيث إن هذه الاستعراضات الأولية ، بلغة عربية جزلة هادئة ، هذه التناقضات والتطابقات الفنية الحساسة بين اللونين الأساسين: الأبيض والأسود // ولنقل مجازاً الماضي والحاضر // تتفاعل مع النهاية المفتوحة ، غير الحاسمة ، لتترك انطباعاً تلقائياً ودعوة صريحة لإشراك القارئ النموذجي الذكي الحساس في اتخاذ موقف ما من حيثيات تطور الحياة .

لنلاحظ هنا أن الكاتب يطابق أو يمازج ويماهي ما بين الدكان والإنسان ، أي يؤنسن الجماد – كما فعل بعض الكتاب الكبار مع الحيوانات – ولكننا في واقع الحال نلمس نغمة شخصية كما لو أن إنساناً ما (في أغلب الظن هو الكاتب عينه) يتمنى لو ... أي لم يعد الأمر مجرد حديث أو اعتراف دكان ، بل طريقة فنية ذكية جداً في تناول موضوعات اجتماعية حساسة من دون مساءلة قانونية ، أو اعتراضات مباشرة على المؤلف ، ما دام المتحدث مجرد دكان – أو أحياناً حيوان – أي إنها لعبة فنية جديدة ، على رغم وجود جذور عميقة وقديمة لها بدءاً من ألف ليلة وليلة و((كليلة ودمنة)) مع المرور بالآداب العالمية التي استنطقت التاريخ وأسبغت الصفات الإنسانية على الحيوانات ، ولاسيما في القص الروسي !!

ولكن لماذا يعمد الكتّاب ، ومنهم عزيز نصار ، إلى مثل هذه الوسائل الفنية ؟ لماذا يتجه الكثير من الكتّاب إلى الرمزية أو محاولات استنطاق التأريخ والبحث عن وسائل فنية تمويهية ، تأويلية ، أو ذات دلالات غير مباشرة تصل أحياناً إلى حدّ الغموض ؟!

الابتعاد عن السطحية المباشرة أو عن الضفة القديمة للواقعية الاجتماعية ذات الخطاب الإعلامي، أو حتى النقدي، سبب مهم قد يتداخل مع الخوف الغريزي عند الأديب وهو يواجه قمع السلطة وشراسة أدواتها، ولاسيما في المجتمعات المتخلفة التي غالباً ما تستثمر تلك السلطات الاستبدادية الشمولية غوغائية الجماهير في تلك المجتمعات، وتحرك غرائزها الغابية أو رؤيتها ضيقة الأفق للعقيدة والإيمان غير المستند على روح الأديان السماوية وجوهرها.. أقول هذه كلها عوامل تتفاعل بعضها مع بعض لتدفع الكاتب نحو ضفاف جديدة أكثر رمزية وأقل مباشرة .

ولذلك فغالبا ما يستنجد الكثير من المبدعين ، فنانين وأدباء ، بالتاريخ والأساطير والحكايات الفولكلورية القديمة – حتى الشعبية التراثية منها – ويستنطقون ذلك التاريخ وتلك الموروثات ؛ ليتهربوا من سيف السلطة بمعناها المطلق العام: المسيطر، فيما لو كانت دولة أو قبيلة أو حزب أو مجموعة سلفية أو عموم المجتمع والقوى الغوغائية المؤثرة فيه ..الخ . وقد كتبنا واستفضنا في الحديث عن هذه الطريقة، أو هذا الأسلوب، في دراستنا عن السرد ومحاولة طمس الحدود بين الحقائق المختلفة في عملية استنطاق التأريخ ‖ جريدة الزمان - عدد 2577 في23 كانون أول2006 – نظرة في عدة روايات ‖ . وقد تتداخل هذه العوامل مع متغيرات الحياة الثقافية ، مع تطور هذه الحياة وبحثها المبدع لخلق أساليب أكثر حداثة وتنوعاً وتطوراً؛ لتبحث عن أساليب فنية حية تتلاءم مع روح العصر ، كما هي الحال في معظم قصص ((عزيز نصار)) .

محاولة الاستعانة بالتاريخ ، واستنطاقه ، وجدته في قصة ((أطياف)) المنشورة أيضاً بالعام ذاته 2008 في مجلة الموقف الأدبي/عدد450 تشرين أول، وان لم ترتفع إلى مستوى { {زقاق أبي كرشة} } رغم التشابه في الأجواء، ولاسيما فيما يتعلق بالماضي وصراع الأجيال، والمفاهيم المتبدلة المتغيرة، كما أن قصصاً كثيرة تنحو المنحى نفسه من حيث الأسلوب والاهتمامات، ولاسيما في مجموعة ‖ أشواق الحجر - منشورات الاتحاد 2010 ‖ التي تحوي على قصص فنية جديدة وجيدة تشير إلى بصمة الكاتب الإبداعية المبكرة.

ولعل قصة << **مفترق طرق** >> المنشورة في هذه المجموعة، وفي عدد485 أيلول2011 في الموقف الأدبي أيضاً، هي من خيرة هذه القصص التي تجسد مهارته الفنية ؛ إذ يستخدم القاص أسلوب المخاطب – مخاطبة النفس/ الذات – من السطر الأول إلى نهاية القصة، على رغم أن السارد الخارجي لا يغيب عن سطور القصة . غير أن هذا السارد هو نفسه المخاطب، المتحاور مع الذات، المتسائل.ولذلك تبدأ القصة وتنتهي بالسؤال نفسه الذي يعبر عن حيرة الشخصية المحورية الأحادية وقلقها (الذات الساردة)، المأزومة والمترددة أيضاً، والتي تراجع "عيادة الطب النفسي" بحثاً عن شفاء لهذا القلق الداخلي، أو لمجمل شؤون هذه النفس البشرية التي يصفها السارد بأنها لغز غامض صعب أو ((خفية معقدة)) .

لنلاحظ هنا المهارة الفنية في اختيار اسم القصة // الذي هو ثريا النص كما قيل سابقاً //.. اسم مفترق طرق الذي يوحي بالحيرة وضرورة الاختيار بين أمرين، كما لو أن اختيار القاص لهذا العنوان هو الوعي الدقيق لمشكلة نموذجه القصصي الذي يعاني ما يلي:

" أشكو من أسى مجهول ومن انقباض شديد وكوابيس ليلية. أشكو من إحساس بالتعب والإجهاد . لا أبالي بشيء، وتنتابني المخاوف . أعمل في المدينة عملاً مملاً وأعود إلى

قـريتي ..كـنـت عاشـقـاً تفـور حـباً، فـسكن فـورانك، وتـركـت المـرأة وتـزوجت، كانـت أحلامـك ملتهبة في الصعود المادي والارتقـاء في عملك، فخمدت الأحلام. كم انطلقت وانفتحت علـى الآخـرين، فأصـبحت انطوائـياً يـستغرقك الاتجـاه نحـو شـعورك الذاتـي. تـشتد حـساسيتك. تزهد في الأشياء التي كنت تتعلق بها – ص 101 من المجلة المذكورة ".

المهارة الفنية الأخرى في هـذه القصة، على قلة عدد صفحاتها أو مجموع كلماتها، هي رسم صورة جميلة وبديعة لغجرية وهي تقوم بممارستها لمعرفة حياة الناس من خـلال رؤيتها لأكفهم [كفوف أيديهم]، أو من خلال إلقـاء خـرزها في ركـن مـن أركـان ((الـسوق الـشعبي)) الـذي يـرتاده الـشخص/ المـتكلم - الـسارد - الشخصية المحورية - المريض..الخ إذ توحي هذه الصورة بوجود علاقـة روحية مـا (غـامضة) بينه وبين هـذه الغجرية الحسناء التي تتردد على قريته وتغيب كطائـر " يختفي في المدى النائي، وتعود كنسمة لطيفة يصدح صوتها تكشف الخفايا، وتقـرأ مـا في الـنفس. تأتـي إلى قـريتك بقامـتها المشوقة تسأل عن النساء، من تزوجت منهن ومن بقـيت تنتظـر؟ ..تجـد كـل شـيء لـديها جمـيلاً. جدائل شعرها المنسابة. ابتساماتها العذبة. صوتها وخلخالها اللامع في ساقها. تتألق بثيابها الملونة، وحليّها المهسهسة. يرف في عينيها شيء عجيب. تبيع أعـشاباً نـادرة تقطفهـا مـن جبال عالـية، أو مغـاور بعـيدة تمـزجها بخلطـة عجيـبة. تـصلح لأمـراض كـثيرة وتعيد القـدرة الغائبة إلى كـبار السن – الصفحة نفسها ".

ولـنلاحظ هـنا أن لـيس قـدرة القـاص علـى الوصف الجميل المعبر فقط ، بل قدرته على الغور في أعمـاق الـنفس البـشرية والكـشف عـن بعـض الممارسـات والتقالـيد الاجتماعـية، ولاسـيما الـشعبية منها، علـى رغـم عـدم رغبة القـاص في الاستطراد والتعمق في التحليل؛ باعتبار أن هـذه المزايا من المكونات الرئيسة في بناء الرواية .

من القـصص الـتي تجـسد مهـارات الكـاتب الفنـية، وتعبر عن مضامينه الاجتماعية الإنسانية هـي قصة (الـصدر الخافق) . وهـي سـرد بضمير المتكلم على لسان قابلة تقف حائرة بين أن تؤدي رسـالتها ، وتحـسن عملـها، أو تقـف مكـتوفة الأيدي أمـام توجع ((أُميمة)) في سـاعة مخاضها المؤلم ؛ لأنهـا تحـس بـالغيرة والحـسد جـراء عقـم حـياتها الـشخـصية .. وبـذلك يـتوغل القـاص في كشوفات نفسية مهمة تبوح بها القابلة المتكلمة.

لكنها في نهاية المطاف تجد نفسها منساقة نحـو غـريـزة الأمـومة الإنـسانية الطبيعـية ، ومـشاركة الإنسانية من خـلال إضـافة نقطـة في نهر الحياة المتدفق دائم الجريان كما بدأت تشعر بـه، كما لو أن الطفولة البريئة أو الولادة الجديدة – حتى وإن لم تكن من رحمها – هي بمنزلة فرح ونور وإلغاء للوحدة وقسوة النفس كما تعبر عنه الأسطر الأخيرة في القـصة الـتي أخـذت مـساراً وصوتاً واحداً لم تحد عنه: صوت القابلة المولدة وهـي تتحدث عن مشاعرها المتناقضة، وحيرتهـا وترددهـا، ودواخلها النفسية أمام لحظة حـرجة يغلب فيها الخير في نهاية المطاف، ولعل هذه نقطة إيجابية تسجل للقاص من ناحية المعنى والمبنى، في آن معاً !!

المفارقة كلعبة أو وسيلة فنية

القـاص عزيـز نصار مولع باصطياد المفارقات الحياتـية واسـتخدامها أسـلوباً لتأكـيد مهاراتـه الفنـية مـن جهـة، ولتأكـيد رؤيـته الإنـسانية التقدمية النقدية للواقع الاجتماعي والسياسي في آنٍ معاً من جهة ثانية، مع روح سخرية مريرة من النماذج السلبية التي تزخر بها الحياة .

مع كثرة هذا الولع في مجموعة قصص ((أزهرت الأصابع))، غير أنه قليل النجاح بالقياس إلى قصص مجموعة << **أشواق الحجر**>> الأكثر إحكاماً في البناء، والأكثر ثقلاً ورصانة وشاعرية في الأفكار وطرائق التعبير؛ حتى إنني وجدت الكثير من قصص هذه المجموعة خالية من العيوب والمثالب، كما في قصة [الأشلاء ص87] التي تبدأ بالسرد الخبري التقليدي، ثم بمرحلة المخاطبة (مخاطبة السارد لنموذجه: المرأة المهجورة) وتنتهي بفعل الغضب، ولكن من خلال العودة إلى السرد الخبري بطريقة درامية مؤثرة كما في الأسطر الأخيرة من القصة:

" تتأملين المرآة فلا تبصرين شيئاً. ليس هنالك غير فراغ، لا تعلمين إذا كان الطائر يؤوب إلى عشه ذات يوم، ولا تعلمين إذا كان عمرك المتبقي سيضيع، ولا تعلمين كم مرة ستقفين أمام المرآة، وماذا ينعكس على صفحتها ؟ في هذه المرة تلمحين أطيافاً متشحة بالضباب، ولا تعرفين تفاصيلها. تغمضين عينيك، وتفتحينهما. يتساقط الغضب منهما. عيناك شرستان، عيناك جمرتان من نار، وفي نوبة جنون تضربين بقبضتك المرآة القديمة ذات الإطار الباهت فتصبح أشلاء متناثرة – ص94 من مجموعة << أشواق الحجر>> ".

مع أن هذه القصة تبدو أوّل وهلة من قصص الحياة اليومية التقليدية الطابع، لكنها تغدو ساحرة جميلة، مؤثرة ،عميقة بديعة في آن معاً، على يد كاتب ماهر متمكن من أدواته ؛ ولاسيّما فيما يتعلق بأسلوب الاقتصاد في اللغة، وتكثيف الجملة وبث روح الشعر فيها، مع الغور إلى أعماق النفس البشرية والنظر إلى الواقع من زواياه المتعددة ؛ وإن كان المؤلف سيجر عاطفتك الإنسانية النبيلة نحو نموذجه القصصي المعذب: المرأة المهجورة على رغم جمالها وشبابها الذي بدأ يذوي وينحسر وتأكله هموم الهجران وغموض الموقف مثل نهر تجف مياهه يوماً بعد آخر، مثل صباً وشباب يتصرّم ويذبل .. مثل كل العذابات البشرية التي تتراكم ولا من جواب، ولا من معين، ولا من أمل .

قصة إنسانية – وان كانت تقليدية مكررة – لكنها أصبحت رائعة بأنامل مبدع قادر على الخلق والتجديد !!

جدلية الحياة والموت في قصة << أشواق الحجر>>

ربما كانت << أشواق الحجر>> هي الأكثر أهمية في هذه المجموعة، كما لو أنها **ثريا النص** التي استحقت أن تصدر المجموعة باسمها، وإن جاء ترتيبها هو الأخير في المجموعة القصصية ؛ ربما لأنها أكثر من مجرد قصة . إنها كابوس يمر على الكاتب، ويشكل في ذهنه وروحه خمس حكايات كلها تدور حول جدلية الموت والحياة، ولذلك فإنه يقدم مقدمة صغيرة لهذه الحكايات الخمس تنبه القارئ على ما سيقرؤه في هذه الحكايات: " يغمرني الأسى، أحس أنني أقف على تخوم الموت والحياة، تهبّ عليّ ذكريات شاحبة، وأهوي في أعماق الظلام، أستيقظ لاهث الأنفاس، أخرج من كابوس ثقيل، والعرق يتصبب من جسدي، وقلبي يرتعش..هذه هي الإشارة، هل يقترب مني ذاك الزائر بقامته المديدة ووجهه الجامد وعينيه الثلجيتين ؟ ..وكيف استعادت ذاكرتي هذه الحكايات وأنا غارق في النوم – ص95 .

ثم يختم حكايته بمعلومة إضافية تشير إلى هذه الحقيقة التي عذبت البشرية، وأعني بها جدلية الحياة والموت: " استيقظت في الليل بعد كابوس مخيف والعرق يتصبب من جسدي . أحسست برعشة النهاية تسري في صدري . هل هذه هي الإشارة، وهل يدنو مني الزائر الرهيب

بقامته المديدة ووجهه الجامد، وعينيه الباردتين أم أن تلك علامة تدفع بي إلى قلب العالم ؟ لا أعرف التخوم بين الموت والحياة ..قرأت الأوراق التي ملأتها بحكايات لا أدري كيف استعادتها ذاكرتي وأنا غارق في النوم ! أردت أن أمزق هذه الأوراق المجنونة، ولا أعلم لماذا احتفظت بها !ص 117"

ما رآه القاص في حلمه، أو كابوسه، هو الواقع . أو بشكل أدق إنه كان يرى الواقع كما لو كان كابوساً، حتى لو تحول هذا الكابوس إلى ما يشبه السخرية المريرة التي لمسناها في الحكاية الثالثة (رجل من تراب) والرابعة (سكة لا نهاية لها) .

غياب الوفاء عند المرأة هو الذي يربط معظم الحكايات، ورفض الموت عندها – مهما كان الميت قريبا لها أو عزيزاً على قلبها – هو الذي يربط كل الحكايات الخمس في هذا الصراع الجدلي الموجود في كيانها بين الحياة والموت، كما لو أننا أمام العبارة الشهيرة التي ترددها المصريات في المسلسلات المتلفزة: ((الحي أبقى من الميت)) !!

لكن قصة << **أشواق الحجر**>> بنيت بلغة أدبية وفلسفية زاخرة بالأفكار والمعاني والتأملات والأسئلة؛ لأنها استعارت من أسطورة بحث جلجامش عن نبتة الخلود " التي أصبحت من حصة الآلهة " على حد تعبير المؤلف، وذلك كتجسيد غير مباشر للجزع الذي أحس به جلجامش = والذي يمكن أن يحس به الإنسان المعاصر أيضاً = والعذاب الذي كابده جراء موت صديقه ((أنكيدو)) .وقد جاءت كل هذه الأسئلة والتأملات ذات الطابع الفلسفي العميق بلغة جميلة سلسة، موحية ومعبرة، ليوصل الكاتب أعمق الإشكالات الروحية التي كان الإنسان يعانيها (ومازال) إلى أذهان أبسط القراء، وربما أبعدهم عن الأمور الفلسفية المعقدة .

استثمار المفارقة – التي كنا قد أشرنا إليها في سطور سابقة – واللعب بها، أو إعادة ترتيب الأمور الحياتية كما لو أنها حالات ومجموعة مصادفات يظهر جلياً في الحكاية الأولى (فراشة مجنونة) . كما يظهر بقوة في الحكاية الرابعة (سكة لانهاية لها) ؛ إذ تصبح المفارقة مواجهة عجيبة غريبة بين إرادة الحياة والرغبة في العيش مقابل الموت المفاجئ (ص111) .. كما أن روح السخرية التي أشرنا إليها أيضا تظهر في هذه القصة، ولاسيّما الحكاية الثانية (احتفال)..مما يدفعنا للزعم أن **المفارقة والسخرية** من الأدوات الأساسية التي تدخل في بنية أسلوب الكاتب أو مكوّناته؛ وإن كان هذا الأسلوب مقتبساً من أساليب القصة القصيرة العالمية والعربية التقليدية الذي كان سائداً منذ أمد بعيد.

أما وصفه لملك الموت الرهيب عزرائيل فقد كان وصفاً مهيباً ومخيفاً على رغم أنه موارب ولم يذكره بالاسم بل أعطاه كنية ((الزائر الرهيب))، وأحياناً المخيف، ذا القامة المديدة والوجه الجامد والعينين الثلجيتين، وأحياناً الشبح الذي يدمر كل شيء؛ مما يعطي قصته بعداً فكرياً وقيمة فنية على حد سواء .

السخرية كأسلوب نقدي

أسلوب السخرية يظهر في كثير من قصص عزيز نصار؛ إذ تقدم قصة // في المقهى// صورة من صور النفاق الاجتماعي والسياسي الذي يسري بين الناس . صورة صريحة ومليئة بالاحتقار لمتقلبي الأهواء والآراء والمواقف ، " **الناس الجوف** " كما وصفهم الشاعر (ت.س أليوت) . وحسن اختيار القاص المقهى لتضم مثل هذه الشريحة الاجتماعية التي تهدر وقتها باللعب

والأحاديث التافهة والمواقف الانتهازية التي تتجسد وتتحدد ضمن إطار المصلحة الشخصية، ولاسيّما عند الرجل البدين الذي يشبهه القاص بالبرميل، والذي يسمونه ((أستاذاً)) في أثناء لعبة الشطرنج – لأنه قريب لوزير ليس إلا – حيث تتبدل وتتغير منه المواقف على ضوء بقاء الوزير بوزارته أو إعفائه عن منصبه !!

كما نلمس السخرية المرّة نفسها في قصة // الاختراعات السحرية // في صفحة 78 .. سخرية لاذعة من عقول المتحكمين في الناس: الولاة ، الحكام..الخ وهي سخرية أيضاً من واقع يعيش تحت رحمة عقول صغيرة وأنانية وتافهة كهذه، سخرية مضحكة ومبكية في آن، تعبر عن سوءات الشرق. شكل من أشكال النقد التهكمي ، مع مهارة استخدام وسائل التعبير الرمزية، والتلاعب باللغة كي لا تجيء السطور موجّهة إلى حاكم محدد . جهد يضاف إلى مجموعة جهود الأدباء العرب في تعرية واقع العالم العربي ونقده الإسلامي، العالم المتخلف !!

***

الاستخدام الأمثل للعنصر الدرامي في بناء القصة يظهر بقوة ووضوح في قصة (طائر لا سرب له) . إذ نجد في هذه القصة حدثاً درامياً ، على غير عادة الكاتب، الذي لا يسعى في مجمل قصصه إلى خلق أحداث درامية بقدر ما يسعى إلى خلق مشاعر درامية في ذهن القارئ وروحه وقلبه.

على رغم وجود هذا الحدث الدرامي، فإن القاص صنعه بطريقة بسيطة سلسة كما لو أنه حالة تلقائية أو ردة فعل طبيعية ؛ كما لو أن المسببات تفضي إلى نتائج متوقعة.. صنعه بدربة القاص وخبرته المقتصد في اللغة، في الجملة، في الإشارة، في العبارة الموحية..الخ كما لو أنه يريد كتابة قصيدة غنائية رعوية أكثر مما يريد كتابة قصة قصيرة ؛ ولذلك أدخل الأغاني الشعبية ، وجعل الريف والشجر والورد والشمس المشرقة بمنزلة اللوحة الخلفية لمسرح حركة المسافر وفضائه وهوالمغترب العائد من صقيع أوروبا إلى قريته السورية وهو يعانق عمه ((حمود)) المعادل الموضوعي لشجرة التوت الثابتة:

" رفع محسن نظره إلى الشجرة. إنها تتفرد بسحر خاص تحمل اسم الشجرة القديمة أو شجرة حمود أو شجرة العشاق. تقف صامدة جليلة .عرفت أناساً كثيرين أطفالاً وشباباً وصبايا وعجائز. شجرة تسمع كل شيء، وتفهم كل شيء، وتصغي إلى حديث المحبين... يفكر العائد ((لقد انتهيت من النساء. لن أعشق من جديد.قطعت طرقاً كثيرة، وطفت في بلاد بعيدة. وها أنا أعود وأتأمل في حياتي الماضية)). يحكى أن من يتملكه الأسى ويصبح قلبه حزيناً يشرب من ينبوع الوادي، فمياهه تهب الحياة والشباب وهو ما أحوجه إلى هذا الينبوع !وإلى شجرة تبسط ظلالها. شجرة مغمورة بالبهجة والعصافير. هل يهرب من الماضي وينقطع عن النساء؟ عندما سكن العاصمة والتحق بوظيفته كانت معرفته بالحياة ضيقة لا تتجاوز حدود قريته، فجذبته النساء ، وأغراه سحرهن المخادع المضمّخ بالإغواء .ص38 ".

الشجرة التي تسمع كل شيء، وتفهم كل شيء، وتصغي إلى حديث المحبين، والتي جمعته يوماً بمريم وهو يختلس منها القبلات الحارة. الشجرة التي شهدت هجرته أو ربما خيانته لحبيبة القلب التي لم تعد تهواه: ولذلك اكتسى وجهها بحمرة الغضب، وما لبث أن أغلقت الباب في وجهه، كما ورد في السطر الأخير من القصة تعبير عن موقف درامي موحٍ ذي دلالات عميقة بعد أن نظرت إلى الرجل العائد وأحست أنه غريب عنها، ولم يعد ثمة حاجة إلى لكلام أو العتاب !!

لو ربطنا بين مقدمة قصة { أصوات } والتي سبقتها، للمسنا وتر الحس الشاعري الذي يضرب عليه القاص ضرباً خفيفاً، رومانسياً جميلاً، فيما يتعلق بحب الطبيعة والتغزل بجمالها، بما يقتضيه الموقف الفني بالتأكيد. أي أنه لا يقحم صوره الشعرية في القصة إقحاماً تعسفياً كما يفعل بعض الكتاب في هذا الأمر، وغيره من الأمور التكميلية التي تتواشج أو تتماهى مع العناصر الأساسية للقصة ومكونات بنائها كقصة ناجحة .. ولو عدنا كرّة أخرى لربط هذه الرؤية بين القصتين لوجدنا أن الشيوخ هم أكثر الناس تفهماً للطبيعة، كما لو أن روحهم جزء منها ؛ أو أنهم يتعاملون مع الطبيعة تعاملاً روحياً عظيماً، راقياً رفيعاً.. كما لو أنهم جزء عضوي فعال في هذا الكون، عرافين ومتنبئين، ولذلك أنهى القاص أصواته بالفقرة الآتية:

" وأنا عائد إلى قريتي عرفت أني قد نجوت من العاصفة، فترتسم صورة العجوز أمامي، وهو يستدير نحو الجهات الأربع، ويطلق بصره عبر الفضاء. يقف بجسده الضامر لحظات دون حركة كجذع شجرة لعله يسمع أصواتاً لا يسمعها الآخرون. لعله يتواصل مع الكون ويصغي إلى روح العالم – ص46 " .

((الرمز والحلم)) وسائلَ فنية

من الأدوات الفنية التي يكثر القاص من استخدامها وسائلَ تعبير هي الرمز أوّلاً، والصيغة الحلمية بدرجة أقل ؛ الصيغة التي كان ((**باختين**)) قد كتب عنها وأشار إليها حين درس قضايا الإبداع الفني عند دويستويفسكي . ولعل قصة (امرأة لا مثيل لها) تجسيد واضح لهذه الحلمية الرمزية، كما لو أننا أمام قصة بصيغة الحلم أو حلم بامرأة / لا مثيل لها في واقع الحال / بصيغة قصة ؛ وإن كان الكاتب قد صرح في نهاية المطاف ولو بصيغة التساؤل الملغز: هل صنعتها من وهم وخيال، وسكبت فيها من روحي.. لا هي واقع ولا هي وهم . كما لو أنه يريد القول إن أحلامي مستحيلة التحقق، ولا توجد ثمة امرأة ترضي الصورة الخيالية الحالمة التي أرسمها للأنثى كما أحب وأريد وأشتهي . ولذلك وصف القاص نموذجه المثالي الخاص بأجمل الصفات التي تدل على براعته اللغوية والفنية من الصفحات الأولى لما يمكن أن نطلق عليه قصة رمزية، مادامت قد جاءت ضمن سلسلة القصص التي نشرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق، مع التحفظ الشديد على درجة نجاح القاص في استخدام الرمز، أو في طريقة إقناع القارئ بأنها قصة رمزية تنطلق من رغبة ذكورية واقعية ..التحفظ على النجاح في وضع مسافة فنية مقنعة بين الواقع والحلم، حتى وإن أدخل العقل كصوت محاور من خلال جواب الفارس الذي كان يمتطي حصاناً، كما هو ظاهر في المقطع الأتي من القصة:

" تختفي تلك الأنثى في ذلك المدى الشاسع، وكأنّ الأمر حدث منذ زمن سحيق . هذا ما فكرت به حين أفقت صباحاً، ومرت الصور أمام عيني . مَن هذه المرأة ؟ هل صنعتها من وهم وخيال، وسكبت فيها روحي ؟ لم أجد أثراً لها. لا هي واقع ولا هي وهم . هل تركتها في العراء أم أنا أحملها في صدري ؟ ص27 "

أما قصة ((إنهم ينامون بهدوء ص32)) فتؤكد استخدامه الرمز وسيلة فنية لإيصال أفكار محددة، وإن لم ينجح القاص كلية في هذا الاستخدام كما فعل ماركيز وغيره من كتاب الواقعية السحرية ؛ إذ تعبر ((إنهم ينامون بهدوء)) عن لقطة سريعة تريد القول إن الناس العاديين، الطيبين منهم خاصة، لا يرغبون في مشاركة الناس المتنفذين الأشرار - المتعالين

أصحاب المواكب الرسمية المهيبة – حتى في آخرتهم ومقابرهم البسيطة المتواضعة الدارسة .

وعلى رغم أن المغزى واضح في هذه اللقطة السريعة لكنها غير واقعية، أو لا معقولة، وقريبة من السريالية الخرافية . بيد أن الشرق مسكون بمثل هذه الحكايات؛ ولذا فإن ماركيز صرح يوماً أنه لم يأتِ بجديد لأن من يعرف كيف يفكر الناس في الشرق عامة – وأمريكا اللاتينية خاصة – يدرك كيف يتماهى السحر والخرافة مع الواقع المعيش . وهذا هو مفتاح ما سمي بالواقعية السحرية أو سرُّه.

القصة / اللقطة إذن رمزية ، والسؤال هو: هل نجح الكاتب في استخدام الرمز لإيصال / توصيل المفهوم أو المعنى ؟!

أما إذا افترضنا أن (هي والآخر - ص55) قصة رمزية، فإن القاص لم ينجح في إيصال رموزه إلى القارئ . كما لو أن استخدام الرمز عنده وسيلة لاصطناع القصة وليس بنية فنية مساعدة . أي إن الكاتب يستخدم أسلوب القص ذريعةً لتأكيد أفكار ومفاهيم محددة، كما هو واضح في قصة [هدية للذكرى] ؛ إذ يستخدم القاص فيها طريقة السرد التقليدي مع أسلوب الحكاية الخبري الطابع، بغض النظر فيما لو كانت القصة واقعية – وفيما لو كان حدثها ممكناً ومنطقياً – أو فيما لو كانت مختلقة ومصنوعة .. فإن القاص يريد أن يوصل أفكاراً محددة إلى ذهن القارئ ، ويعبر عن التناقض بين الواقع المعيش وتصوّر الواقع من خلال رؤية ثقافية عامة مجردة ، أو من خلال قراءة الكتب عامّة باعتبارها محصلة معرفية ليس إلا .

ولعل كازنتزاكيس قد صور/ خلق هذين المتناقضين أو الاتجاهين وما ينجم عنهما من أسئلة وحيرة وقلق في روايته المشهورة **زوربا اليوناني** ؛ حيث ينصح الرجل السكير الشرس والعنيف (الذي جسده المؤلف بشخصية زوربا الحسي) ينصح صاحبه المثقف الذي يرى الحياة من خلال الورق .. ينصحه بالقول: " لا تكن مجنوناً واستمتع بحياتك ولا تضع عمرك بين الأوراق " . هذا ما ورد في قصة هدية للذكرى (ص77)، كما لو أن عزيز نصار يعيد علينا نصيحة **زوربا** لصاحبه وشريكه في مشروع المنجم الفاشل الذي أبدعته المخيلة الفذة للكاتب اليوناني العظيم نيقوس كازنتزاكيس ؟!

الوجه الآخر في قصص ((عزيز نصار))

هذه هي أهم العوامل والمسببات الايجابية التي دفعتنا لإعطاء دراستنا عنوان ((المهارة الفنية))، ولكن هل تتوافر هذه المهارة الفنية في كل قصص عزيز نصار؟! هل جميعها جيدة ومحكمة البناء: - فنية ومترعة بالمضامين الاجتماعية ؟

نجيب بكلمة **((كلا))** يا للأسف الشديد؛ إذ إن كثيراً من قصص مجموعة ((أزهرت الأصابع)) لا تستحق الجهد المبذول فيها . فبعضها ليس قصة (وتتشابك الأصابع ص53 مثلاً)، وبعضها مجرد لقطة مثل (الزمن ص81)، والأخرى فكرة (الخطيئة الأولى ص87) أو حكاية مثل (حكاية شرقية ص 78).. والأخريات مجرد إحساس وانطباع، ولا يوجد فيها عنصر قصصي كنجوم السماء (ص70) وصباح جديد (ص74)؛ وكثيرٌ منها مجرد مفارقات مصطنعة [خلف الستارة 48 + هنا وهناك 89 + النادي91 + أزهار الضريح 96 ..الخ] . بعض القصص أيضاً مجرد مقاطع في إطار الحكمة والموعظة الحسنة (أشياء العجوز الأخرس ص44) أو محاورة فاشلة /غير مقنعة / في قضية الإيمان الديني (عجوزان ص63) .

أما قصصه القصيرة جداً فمعظمها متشابه، ولم أستطع مواصلة القراءة حتى نهاية المجموعة ؛ من أجل أن يظل الجانب الفني المشرق لقصصه الجيدة مهيمناً على روحي وذهني.. وأختلف في الرأي مع الدكتور (نجيب غزاوي) باعتبار أن هذه القصص القصيرة جداً ملائمة لعصرنا " الذي يعيش مرحلة انتقال يعاني فيها الاضطراب في الرأي واختلاط الأمر: نحن في عصر السرعة مما يستدعي الحاجة للإيجاز - ص181 مصدر مذكور سابقا ".

فإذا أخذنا بهذا الرأي نكون قد حكمنا على السرديات الروائية والقصص الطويلة، مكتملة العناصر ومحكمة البناء، بأنها غير عصرية أو لا يتسع لها وقتنا في مثل هذا الزمن. ولا أظن أن مثل هذه القياسات صحيحة وسليمة رغم وجودها في الكثير من الكتب والمقالات النقدية التي تسعى إلى تبرير سيادة ظاهرة ((القصة القصيرة جدا)) .

وما دام الزمن يؤدي دوراً مهماً في أعمال عزيز نصار، ولاسيّما المسافة الواضحة بين مجموعتيه الأخيرتين – الثانية والثالثة – فقد تجاوزنا دراسة مجموعته الأولى للكبار كما صنفتها البطاقة التعريفية التي نشرت في نهاية المجموعتين، والتي كانت بعنوان [نار ورماد – اتحاد الكتاب العرب -2007] .

* * *

ومن أجل نقد قصصي واقعي وتطبيقي، وليس مجرد إصدار أحكام عامة ذات طابع انطباعي ، نحاول أن ندرس قصة (ذكريات الواحة) المنشورة في جريدة الأسبوع الأدبي [عدد 1264 في 2011 - 9 – 24] فعلى رغم أن التجنيس الأدبي دفعنا لوصفها بقصة، غير أنه في قراءتنا لسطورها لا نجد قصة، بل مجرد أصداء وذكريات عن دراسة شاب شرقي في بلاد الغرب النائية الباردة واسمه قيس، فنتعرف أحاسيسه من خلال أسلوب السرد ذي الطابع الإخباري (غير الفني) وعن الفارق بين المجتمعين الشرقي والغربي – ولاسيّما في موضوعة الجنس والشرف والإباحية وما إلى ذلك – بقدر ما يحاول السارد أن يوضح الفارق بين المناخين أو الطبيعة الجغرافية وأثرها في تكوين الإنسان ورؤيته للحياة .

لا جديد مهم في عمليات السرد، بل كلها تجيء بطريقة مباشرة وغير فنية، ما عدا بعض الجمل الأدبية الجميلة مثل ((فهل تستطيع الزهرة النائية في الثلج أن تواجه رياح الصحراء الملتهبة ؟.. أو مثل هذا التساؤل شعري الطابع: **كيف يجمع في روحه الثلج والرمل؟**..الخ)) . ولعل افتراق المرأة الغربية التي يصفها السارد بزهرة الثلج عن قيس وسفرها إلى الشمال يجيء بطريقة خبرية غير مقنعة، كتحول قيس من حب المرأة الغربية البيضاء إلى (هند) الشرقية السمراء !!

وبغض النظر عمّا إذا وافقنا السارد على أفكاره الشرقية المتخلفة، وتطابقنا معه في الرأي، أم لا. فإن الأفكار كلها غير منظمة، و بناء القصة كله مفكك وغير مقنع، ولا يشعر القارئ بلذة التجاوب معه ؛ كما لو أن هذه الصفحات كتبت على عجل كمحاولة لاستدعاء ذكريات غير واضحة المعالم، تختلف كلياً عن ذكريات توفيق الحكيم في (زهرة العمر) وغيره من الكتاب العرب الذين درسوا في الغرب.. ولذا أجد ثمة مسافة كبيرة بين هذه الصفحات وصفحات القصص الرائعة التي تحدثنا عنها في بداية دراستنا .

* * *

على رغم أن قصة " عربة في العاصفة " [ص 20 في المجموعة وصفحة 109 في مجلة الموقف الأدبي – عدد467 آذار2010] ليست بعيدة عن عربة تشيخوف ولا حصانه ، ولا الشيخ المتعب وحصانه الهرم في رواية **جنكيز إيتماتوف** الرائعة ((وداعاً غولساري)) ، بل إنها من النسيج الاجتماعي الإنساني نفسه الذي ميز القصص العالمية المتعاطفة مع المعذبين والمظلومين والمساكين منذ ولادة القصة القصيرة كشكل فني متميز..لكن كاتب قصة {{ زقاق أبي كرشة }} البديعة يتعثر في قصة " عربة في العاصفة " التي لا تملك عناصر القصة الحقيقية ومقوماتها؛ لأنها أشبه ما تكون بلقطات تأملية في حياة كاتب ما غير محدد .. حياة عابرة، ملامحها غير ثابتة، ولا تملك قوة الرسوخ في ذهن القارئ .

كما وجدت في هذه القصة مزاوجة غريبة – لأنها ربما كانت غير دقيقة من الناحية الفنية – بين السارد والمروي عنه، أو الشخصية المحورية في القصة؛ لذا لم أدرِ ما إذا كان القاص يتحدث عن نفسه أم عن صديق له ؟! عن معاناة الكاتب (كل كاتب) أم عن معاناة كاتب محدد هو يعرفه، ويرسم له شخصية تبدو كوميدية ساخرة تارة، وتارة تراجيدية ملحمية حزينة ؟!

□□

نـــزار والنكـــسة في قصيدة .. (أنا مُتّعبٌ بعروبتي)

□ خليل محمود كركوكلي *

نزار قبّاني ذلك الشاعر العملاق ما زالَ واقفاً وسطَ أمواج الأسى والألم. يتحرك في أمواجها المتلاطمة مبحراً، يسبح في خضاب دمه النازف من ملايين العروبة. كلماته حشرجات الشعب من لفح السعير داخله وداخلهم المتأجج، وأنفاسه أريج الرياض ونسمات النعيم في أرواح شعب، أصبح بقايا رماد، كلمات تزكي النار الكامنة في الرماد ليقوم من جديد طائر الفينيق، يتحدى الموت، فيرسم الحياة من جديد!.

ذكرني به، وإن كنت لم أنسه أبداً قصيدته الرائعة في ذكرى نكسة حزيران عام 1967م بعنوان: أنا متعب بعروبتي.

يبدأ قصيدته على عادته، يشكو إلى من يراها رقيقة القلب مرهفة الإحساس، إنها الأخت والصديقة العربية الوفية الإنسانية.

بقوله:

أنـا يـا صـديقةُ مُـتعبٌ بعـروبتي

فهـل العـروبةُ لعـنةٌ وعقـابُ(1)

شكوى تنم عن حالة الضجر والقلق والألم النابع من حزن كبير يحسه نزار بسبب انتساب سجله القدر، فهو عربي أصيل، لكن العروبة اليوم ليست كالعروبة في الأمس الماضي العريق الذي فيه القوة والمنعة والفخر؟!

يتساءل مستنكراً: فهل العروبة لعنة وعقاب؟ لا يا نزار الحب والإباء والأصالة، إنها ليست لعنة وليست عقاباً، ولكن اللعنة والعقاب على من جعلوها كذلك بعين من يجهل تأريخها العظيم وكما يقول شوقي:

يـــا ربُّ جـــازِ الحـــاكمينَ

فقـد عـصاكَ الحاكمـونَ(2)

وينتقل نزار إلى البيت الثاني، فنراه مطارداً خائفاً أن يدرك فيهلك، ويرى نفسه غريباً في أمته الحبيبة.

إنها مأساة أن يشعر الإنسان العربي بغربته في وطنه، وإنها نكبة مستمرة أن يكون مطارداً ممن يجب أن يكونوا إخوته وأحبابه، وكأنه يعيد قول المتنبي في قصيدة عش عزيزاً(3):

عشْ عزيزاً أوْ متْ وانتَ كريمٌ

بينَ طعن القنا وخفق البنودِ

انـا في أمّـةٍ تـداركها اللهُ

غـريبٌ كـصالحٍ في ثمـودِ

وكأنه يرى أسى أبي فراس الحمداني بغربته الكبيرة بين الناس إلا أقلّهم، ولكن الصورة لدى نزار أكثر حزناً وألماً(4):

بمـنْ يـثقُ الإنـسانُ فـيما يـنوبُهُ

ومنْ اينَ للحُرِّ الكريم صحابُ

وقد صار هـذا الناس إلا أقلّهمْ

ذئابـاً علـى اجـسادهنَّ ثـيابُ

إلى الله أشـكو إنّـنا بمَـنازلٍ

تُحَكّـمُ في آسـادهنّ كـلابُ

إنْ أبدلنا كلمة /إلا أقلّهم/ بكلمة /كلّهم/ بقولنا:

وقد صار حُكام العروبة كلّهمْ

ذئابـاً علـى اجـسادهنّ ثـيابُ!

يصحُّ المعنى المراد، ثم نرى فصاحة نزار تصاب بالصدمة الكهربائية العنيفة أمام الأهل والعشيرة، فلا يرى من يقيل العثرة للأمة العربية التي صنعتها نكسة حزيران 1967م، ولكنه يرى بوضوح من يدفعها إلى الحفرة والمزيد من النكسات:

اتكلّمُ الفصحى أمـامَ عـشيرتي

وأُعيدُ.. لكـنْ مـا هـناكَ جـوابُ!

فهو يعيد كلمات بيت الشعر القائل: 17

لقـد اسمعْـتَ لـو ناديـتَ حـيّاً

ولكـنْ لا حـياةَ لمـنْ تـنادي!

ونقول لنزار أينَ الجوابُ يا نزار؟ والذين تكلمهم عرب الجنسية فقط، ينطبق عليهم قول المتنبي(5):

وإنّمـا الـناسُ بالملـوكِ ومـا

تفلـحُ عـربٌ ملـوكُها عجَـمُ

إنك تتكلم في شعب بوان الذي زاره المتنبي في بلاد فارس، فرأى كل ما فيه يسر الناظرين سوى أنه أعجمي الناس واللسان بعيد الشعور عن العروبة والإسلام:

مَغانـي الـشّعبِ طيـباً بالمَغانـي

بمَنـزلةِ الـربيعِ مـن الـزّمانِ

ملاعـبُ جِـنّةٍ لـو سـارَ فـيها

سُـليمانٌ لـسارَ بترجمـانِ

ولكــنَّ الفتــى العربــيَّ فــيها

غــريبُ الــوجهِ والــيدِ واللــسانِ

ثم يأتي بيته الرابع ليطالعنا بصورة هزلية مضحكة في شكلها مؤلمة في مضمونها، تعمل الصورة عمل المضحك المبكي، تحرك النفس بحرية هستيرية، تؤدي إلى جنون أدبي بهجاء صارخ:

لـولا العـباءات الـتي الـتفّوا بهـا

مـا كنتُ أعرفُ أنّهُمْ أعرابُ

وفي البيت الخامس يصور الخلافات العربية بسخرية ناقعة ودموع لاذعة نابعة من عين حميم لقلب متيم وأليم!

يــتقاتلونَ علــى بقايــا تمْــرةٍ

فخناجــرٌ مــرفوعةٌ وحِـرابُ!

أي مكسب أيها الحاكم المستبد بشعبك، إن عرشك أمام القوى العالمية، لا أكثر من بقايا تمرة، قد وقعت على أرض تربة، فمازجها التراب، فأصبحت مرة المذاق، عديمة الفائدة، كذلك الخصومات بين حكام العرب على القشور وتوافه الأمور في المكاسب والعروش الهزيلة.

وفي البيت السادس يصور مهزلة التصالح والندم بين حكام العرب المتخاصمين على بقايا تمرة السلطة المتعفنة، فيرى القبلات دبلوماسية كاذبة، فهي تبدي الندم على ما فات، ولكنها تخفي الغدر بالمستقبل القريب، إذ يعودون إلى التحارب، فالقبلات تحتها أنياب ذئاب، غدر بالعهد الموقع عليه في مؤتمر أقاموه لغاية الوفاق، فالوفاق نفاق، لغاية نفعية أو لمساندة سياسية، فهم كالذئب الذي يبدي أخوة مع الشاعر الفرزدق لينال بعضاً من لحم الشاة المذبوحة، وهي هنا الأمة العربية المبتلاة بهم، يقول الفرزدق(6)(7):

تعشَّ فإنْ عاهدْتني لا تخونني

نكنْ مثلَ منْ يا ذئبُ يصطحبان

وأنْكما والغدرَ يا ذئبُ كُنتما

أُخَــيينِ يــوماً أُرضــعا بلــبانِ

آهٍ من الذكرى الأليمة في هذه الأمة المنكوبة، بسبب حاكميها، آهٍ من مؤتمر القمة الذي أصبح كأساً ولقمة سائغة وأحاديث مصلحة ضيقة تخص الدعم للعروش والكروش لا أكثر، إن الناظر إليهم وهم يجتمعون لا يرى أي علامات للأسى والألم عليهم، فهم يجتمعون كأنما يحضرون عرساً أو حفلاً به انتصروا على أعدائهم فيقول موبخاً متألماً:

يـا تونسُ الخضراءُ كأسي علقَمٌ..

أعلـى الـهزيمة تُـشْربُ الأنخـابُ؟

حياك الله يا نزار وديمة سكوب تسقي ضريحك الطاهر وإكليل ورد قرب رأسك الثائر، حياك الله يا بن الشعب المعاني الحزين، أما المجتمعون قبلاً وبعداً، بلا نخوة عربية حتماً، وقد صدق القول المأثور فيهم:

تموتُ الحُـرَّة ولا تأكلُ بثديـيها/ ولكنّ هؤلاء ليسوا أحراراً بل عبيداً لرغباتهم وللمستعمرين الطُّغاة. ثم يلتفت إلى صورة مأساوية أخرى في حال الأمة العربية، يعانيها الإنسان العربي ليل نهار، إنها القمع والإرهاب والسجن والملاحقة من السلطات الحاكمة في كل بلد عربي ضد الأحرار وأهل الفكر والأدباء

والشعراء، إن السلطات تمارس إرهاب الدولة ضد شعبها الأعزل المنكوب، فكيف يُعبِّر، وإلى أي حضن حنون يذهب؟ يقول في كلمات تصور مأساة الإنسان العربي بسبب حكامه الجائرين عليه وعلى منارته من أهل القلم الحُر من كتّاب وشعراء:

مِنْ أينَ يأتي الشِّعرُ؟ حين نهارُنا

قمعٌ وحينَ مساؤنا إرهابُ؟

سرقُوا أصابعَنا وعطرَ حروفِنا

فبأيِّ شيءٍ يَكتُبُ الكُتّابُ؟

والحُكمُ شُرْطيٌّ يَسيرُ وراءَنا

سِراً فنكهَةُ خُبْزِنا استجوابُ!

ويلوحُ بناظري نزار تأريخ الأمة العربية المجيد، فيراه أثراً بعد عين، فأهلها اليومَ بعيدون جداً عن كتاب الله القرآن الكريم، وهم يتصفون بالكفر والنفاق كما وصفهم القرآن الكريم في الجاهلية الأولى بقوله تعالى بسورة التوبة: ﴿الأعرابُ أشدُّ كفراً ونفاقاً وأجدرُ ألا يعلموا حدود مَا أنزلَ الله على رسولِهِ والله عليمٌ حكيم﴾ {14}.

يرى نزار قباني: أن الشخصيات العربية المُشرّفة التي بنت الحضارة العربية الإسلامية العظيمة، أصبحت في مهب الريح، لأنها قدوة صالحة، لا ترى عرباً حكاماً ومحكومين بها يقتدون، إذن:/لا رأيَ لمن لا يُطاع/ كما قال علي كرم الله وجهه، فلا خيل بني أميَّة ولا عدل عمر بن الخطاب، ولا دهاء عمرو بن العاص في مصر، فاليوم حاكم مصاب بانفصام الشخصيَّة، فهو بالاسم مع وطنه، وبالفعل مع الأعداء، فمصر تهوّدت، فلا قدسية لمقام الحسين رضي الله عنه سبط رسول الله ﷺ، وإمام المسجد من أتباع مُسيلمة الكذاب لا يدعو للجهاد، بل يدعو لمسالمة إسرائيل، فكأن صلاته عبرية يهودية صهيونية في هدفها المطلوب والموجه من حاكمها وإمامها الكذاب:

يا تونس الخضراءُ كيفَ خلاصُنا؟...

لم يبقَ من كتب السماء كتابُ؟

ماتتْ خُيولُ بني أُميّة كلُّها

خجلاً وظلَّ الصَّرفُ والإعرابُ

فكأنَّما كُتبُ التّراثِ خُرافةٌ

كبرى فلا عمرٌ ولا خطّابُ

ويبارقُ ابنِ العاص تمسَحُ دمعَها

وعزيزُ مصرَ بالفصامِ مُصابُ

مَنْ ذا يُصَدِّقُ أنَّ مصرَ تهوَّدتْ

فمقامُ سيِّدنا الحُسين يبابُ

ما هذهِ مصرُ.. فإنَّ صلاتَها

عبْريَّةٌ وإمامُها كذّابُ

ما هذهِ مصرٌ.. فإنَّ سماءَها

صَغُرَتْ وإنَّ نساءَها أسلابُ!

اليومَ كافور الإخشيدي الجديد يحكم مصر من جديد، بعدما عملَ انقلاباً عسكريّاً على الدولة الشّرعيّة قبله، تماماً كما فعل كافور مصر، بتدبير اغتيال حاكم مصر، واستولى على الحكم، وقال فيه المتنبّي مشيراً

إلى غدر كافور بسيّده واستيلائه على سلطة مصر، وإنّه عبد منجوس منكود، يجبُ ألا يطاع من أيّ إنسان حُرّ.

اكلّما اغتالَ عبدُ السّوْءِ سيِّدَهُ

أو خانَهُ فلهُ في مصرَ تمهيدُ؟

ما كنتُ احسبني احيا إلى زمنٍ

يُسيءُ ليْ فيه عبدٌ وهوَ محمودُ

لا تشترِ العبد إلا والعصا مَعَهُ

إنّ العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

وإذا طبّقنا الصورة بين حكام الوطن العربي وخيانتهم للدستور وقيامهم بانقلابات عسكرية، استولوا فيها على السلطة، وحكموا الشعب بالنار والحديد إلى جانب أنهم عبيد للطغاة الإمبراليين من الصهاينة والأمريكيين، نجد التطابقَ واضحاً في كلّ الوطن العربي، ونجدهُم وضعوا حدوداً مصطنعة فيما بين الأقطار العربية بأمر من الاستعمار الأوروبي والصهيوني بمعاهدة: /سايكس بيكو/ التي وضعها صهيونيان يهوديان، الأول إنكليزي والثاني فرنسي، وقد كانوا وما زالوا يُطبقون هذه المعاهدة المقسمة للوطن العربي، ويمنعون قيام أي وحدة عربية، يريدُها الشعب العربي، بل إن الذهاب من بلد عربي إلى آخر يحتاج إلى جواز سفر وموافقات يسمونها أمنية، وترى المواطن العربي يفتش تفتيشاً دقيقاً من قبل أمن السلطان في البلدين العربيين، تشترك الكلاب البوليسية في تفتيشه على الحدود، وكأنه متهم بجريمة ما، وهم إلى جانب القسوة والإرهاب يتصفون بالبخل على الشعب العربي، فإن عطاءهم نجس كالبخيل جداً، لكن وعودهم بالخيرات القادمة كثيرة وكاذبة في الوقت نفسه يقول المتنبي بأمثالهم:

أمسيتُ أروحَ مُثْرٍ خازناً ويداً

أنا الغنيُّ وأموالي المواعيدُ

جودُ الرجال من الأيدي وجودُهُمُ

من اللسانِ فلا كانوا ولا الجودُ

ما يقبضُ الموتُ نفساً من نفوسِهِمُ

إلا وفي يدِهِ مِنْ نتنِها عودُ

وقد أصبح الوطن العربي محكوماً بأيدٍ أجنبيّة، ظاهرها عربيّة، يدّعون أنهم من الشعب، ولكنّ الشعب بين أيديهم كالشاة المذبوحة، أو كالقصاب الذي أمسك بالشاة، ليذبحها بأيّ وقتٍ يريدُ، ويقدم لحمها إلى سيّده الطاغي الإمبريالي الصهيوني الذي ساعده على تدبير انقلاب عسكري أوصله إلى السلطة، تصور الحالة المأساوية في أبيات نزار الآتية:

إنْ جاءَ كافورٌ فكمْ من حاكمٍ

قهرَ الشّعوبَ وتاجُهُ قبقابُ

وخريطةُ الوطنِ الكبير فضيحةٌ

فحواجزٌ ومخافرٌ وكلابُ

والعالم العربيّ إمّا نعجةٌ

مذبوحةٌ أو حاكمٌ قصّابُ

والعالمُ العربيّ يُرهنُ سيفَهُ

فحكايةُ الشّرفِ الرفيعِ سرابُ

والبلاد العربية سجينة جلادها وسجانها حاكمها الأوحد الذي يدعي أنه راعيها وهو قصابها ونصابها وحراميها، ولا بد لنا أن نصرخ معك يا نزار: انظري يا جذوة الأمة، انظري يا مهجة التاريخ، انظري يا روح نزار إلى بغداد اليوم، يحتلها الصهاينة بمساعدة الخائنين عرب الجنسية، وانظري إلى غزة الذبيحة، أشلاؤها مبعثرة، فقد أحرقت إسرائيل غزة بقنابلها الفوسفورية، وشوهت أطفالها، ومزجت أغصان الألعاب بأغصان الأطفال، فتعانقت البراءة والدمى بمشاهد مأساوية، لا مثيل لها في التاريخ، أمّا معبرُ رفح بين مصر وغزة المحاصرة، فجنود النظام المصري يحرسون المعبر بأمر إسرائيل، بل سفارة إسرائيل، تقود حكامها إلى الموبقات فيغلقون معبر رفح، وهو المعبر الوحيد لأهل غزة المدمرة من الصهاينة المعتدين عليها ليل نهار لإبادتها، وهؤلاء الحكام العملاء يدعون الوطنية، فحكومتهم تشبه حكومة نوري السعيد العميلة للإنكليز سابقاً، وتشبه حكومة المالكي حالياً، ينطبق عليهم قول معروف الرصافي شاعر العراق:

وإذا تسألُ عمّا هوَ في بغدادَ كائنْ

هوَ حُكمٌ مَشرقيُّ الضَّرعِ غربيُّ الملابنْ

قدْ ملكْنا كلَّ شيءٍ نحنُ في الظاهرِ لكنْ

نحنُ في الباطنِ لا نملكُ تحريكاً لساكنْ

مما يجعلنا نتحرق حزناً وألماً، وأنا أقول في هذا الأمر داعياً إلى الثورة في الوطن العربي كله، لتطيح العروش العميلة والنفوس الذليلة، والشعارات الهزيلة والأعمال الفاسدة من اللصوص والمرتزقة:

أمامَكَ بغدادُ العروبةِ تُنحرُ

وحُكّامُنا لصٌّ خؤونٌ متاجرُ

صهاينةٌ مَنْ يحكمونَ بلادَنا

فقمْ ثائراً يا شعبُ فالحقُّ ظاهرُ

ولكنْ على رغم المآسي والآلام، نرى ثوّارَ غزة الأبطال ومقاومة العراق الباسلة، تصمد في وجه الغزاة، وتلقنهم دروساً بليغة، وسوف ينتصر الدم الطاهر على الوحش الغادر واللص السارق والعميل الخائن، ويبقى الشعب العربي في كل مكان يردد هتاف الشاعر الفلسطيني محمود درويش:

أنا لا أخافُ من السلاسل فاربطوني بالسلاسلْ

لنْ تُطفئوا مهما نفختمْ في الدُّجى هذي المشاعلْ

الشعبُ أوقدها وسارَ بها قوافلَ في قوافلْ

نيرون ماتَ ولمْ تمتْ روما بعينيها تُقاتلْ

وحبوبُ سُنبلةٍ تَجفُّ ستملأُ الوادي سنابلْ

ونعيدُ بفخر واعتزاز أفعال المقاومة العراقية الباسلة التي تسبح بالدم يومياً، ونردد فاعلين كلمات الشاعر مهدي الجواهري:

خذي مسعاكِ مُثخنة الجراح

ونامي فوقَ دامية الصِّفاح

ومُدّي بالممات إلى حياةٍ

تُسرُّ وبالعناء إلى ارتياح

فتاريخُ الشُّعوبِ إذا تبنّى

دمَ الأحرارِ لا يمحوهُ ماح

ونختم المعاني بقصيدة نزار قباني بقوله الله عزّ وجل: ﴿من المؤمنين رجالٌ صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم مَنْ قضى نحبَهُ ومنْهُم مَنْ ينتظر وما بدّلوا تبديلا﴾ التعبير الفني في قصيدة نزار قباني: 15 و16.

أ ــــ الصور: يبدأ نزار قصيدته بصورة الكناية، يعبر فيها عن حالة الإرهاق، وكأنه يحمل العروبة على كاهله، وينوء بحملها بقوله: /**أنا مُتعبٌ بعروبتي**/ فالعبارة كناية عن صفة الإرهاق من حمل ثقيل أُلْزِمَ بحمله.

وفي الشطر الثاني يأتي بتشبيه بليغ: /**فهل العروبة لعنةٌ وعقابُ**/ فكأنه قال: أصبحت العروبة كاللعنة والعقاب لدى المنتسبين إليها، فيحذف أداة التشبيه ووجه الشبه ويكون التشبيه بليغاً: **أنا يا صديقة متعب بعروبتي**/ كناية عن صفة الإرهاق.

فهل العروبة لعنةٌ وعقابُ/ تشبيه بليغ.

وفي البيت الثاني: يجعل من مساحة الأرض العربية خريطة من ورق يمشي عليها، فكأنه قال: الأرض العربية ورق الخريطة أمشي عليها، فيحذف المشبه الأرض العربية، ويصرح بالمشبه وهو ورق الخريطة فتكون الاستعارة: /تصريحية/ ثم يكني عن حالة غربة الإنسان العربي في وطنه بقوله: /**فعلى الخريطة كلنا أغراب**/ وهي كناية عن صفة الغربة: أمشي على ورق الخريطة خائفاً/ استعارة تصريحية فعلى الخريطة كلنا أغراب/ كناية عن صفة الغربة داخل الوطن، والضمير /نا/ من كلمة كلنا يدل على الموصوف بالغربة وهو الإنسان العربي داخل وطنه.

وفي البيت الرابع: يعبر في استعارة تصريحية عن حقيقة مؤلمة في صورة ضاحكة هزلية بقوله: /**لولا العباءات التي التفوا بها**/ فالشخصيات عباءات عربية قديمة والقرينة حالية بفعل /التفوا بها/ فقد صرح بالمشبه به، وهو العباءات وحذف المشبه وهو الشخصيات وجاء بالفعل /التفوا/ على سبيل الاستعارة التصريحية.

لولا العباءات التي التفوا بها/استعارة تصريحية.

ما كنت أعرف أنهم أعراب!/ مجاز عقلي يعني السخرية.

وفي البيت الخامس يسخر من خلافات الحكام العرب التافهة، ويكني عنها في موصوفة تافهة، وهي بقايا تمرة ملوثة بالتراب، فالكناية عن موصوفة بالتحقير /بقايا تمرة مرمية تربة/ ثم الناتج خلافات كبيرة مضحكة مؤلمة هزلية /فخناجر مرفوعة وحراب/ والصورة منتزعة من الحياة البدوية القديمة، فكأننا نعود إلى حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان أو حرب البسوس بين تغلب وغيرها.

يتقاتلون على بقايا تمرة/ كناية عن موصوفة تافهة. بقايا تمرة.

فخناجر مرفوعةٌ وحراب/ سخرية لاذعة على شكل مجاز عقلي، تبين حالة الجهل والحماقة في معالجة الأمور البسيطة.

وفي البيت السابع: يأتي بتشبيه بليغ /**كأسي علقمٌ**/ فيحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، فالأصل/ كأسي كالعلقم في طعمه.

وفي البيت التاسع: يأتي أيضاً باستعارة تصريحية/ **سرقوا أصابعنا وعطر حروفنا**/ فالفكر والأدب والشعر أصابع وعطر حروفهم /حيث يحذف المشبه ويأتي بالمشبه به، ويجعل الفعل/ سرقوا قرينة حالية على سبيل الاستعارة التصريحية.

فبأي شيء يكتب الكتاب؟/ سؤال استفهامي استنكاري يعني حالة المنع والملاحقة لأهل القلم من قبل أنظمة حكام العرب.

وفي البيت العاشر: يأتي بتشبيه مُجمل، تنقصه الأداة فقط.

الحكمُ شُرطيٌّ يسيرُ وراءَنا/ تشبيه مجمل.

فالحكم يرسل الجواسيس خلف الإنسان العربي، فكأنه يقول:

/السلطة جاسوسٌ على الشعب، ثم يأتي بتشبيه بليغ في الشطر الثاني للبيت: /سراً فنكهة خبزنا استجواب/ فالاستجواب نتيجة التجسس المستمر، يبقى ليل نهار يرافق الطعام والشراب، تتلاحق الصورة المضحكة المؤلمة في حياة الإنسان العربي، ففي البيت الثالث عشر: /فكأنما كتب التراث خرافة/ تشبيه مجمل مؤسف جداً، فالتأريخ العربي الإسلامي المجيد أصبح بشكل خرافة لا تصدق نسبة إلى الواقع المهين المتخلف جداً.

وفي البيت السادس عشر: /ما هذهِ مصر.. فإنّ صلاتها عبريّةٌ/ وإمامها كذّابُ/ كناية عن موصوف، وهي السياسة المصرية الموافقة لإسرائيل العبرية، أما الإمام فهو يشبه مسليمة الكذاب بدعاياته الفاسدة. وفي البيت التاسع عشر: يُعبّرُ عن مأساة التجزئة للوطن العربي، ووقوع الإنسان العربي في حالة اللوم والفضيحة، إذا انتقل من بلد عربي إلى آخر، حيث يقف ذليلاً عند مخافر التفتيش والحواجز المصطنعة، يفتش تفتيشاً دقيقاً، وتشمه الكلاب البوليسية، وكأنه متهم أو مجرم هارب:

فخريطةُ الوطنِ الكبيرِ فضيحةٌ

فمخافرٌ وحواجزٌ وكلابُ!

وفي البيت العشرين: يرى الإنسان العربي ضحية لحاكميه الظالمين، فهو إما نعجة مذبوحة، ذابحها حاكمه القصاب للحفاظ على حكمه الجائر: العالم العربي إما نعجة مذبوحة/ تشبيه بليغ.

والحاكم قصاب/ تشبيه بليغ، وكلاهما تعبير عن حالة القهر والقمع التي يمارسها الحكام العرب على الإنسان العربي.

ولا نستطيع شرح الصور كلّها في قصيدة نزار لكثرتها وواقعيتها، فهي مستقاة من واقع الحياة العربية المؤلمة الحزينة.

ب ــ الخبر والإنشاء: القصيدة كلها خبر وإنشاء نمثل بعضها بالآتي:

1 ـ الإنشاء: في النداء: /يا صديقة ـ يا تونس الخضراء/

الاستفهام /من أين يأتي الشعر؟/ فهل العروبة لعنة وعقاب. فبأي شيء يكتب الكتاب؟ ـ أعلى الهزيمة تشرب الأنخاب؟/

2 ـ أما الخبر: هناك الكثير من الأخبار بالأمثلة الآتية: /أنا متعب بعروبتي/ خبر ابتدائي. ـ أمشي على ورق الخريطة خائفاً /الحكم شرطي يسير وراءنا/ خبر ابتدائي ./فإن صلاتها عبرية/ أنهم أعراب/ فكأنما كتب التراث خرافة /خبر طلبي/

ج ــ موسيقى القصيدة: القصيدة مكتوبة على البحر الكامل، وللقصيدة عروضٌ صحيحة: ///5//5 : /مُتفاعلنْ/

والقافية من المتواتر حيث الساكن الثاني هو الألف بين متحركين مثال قاب. عقابُ. كتابُ.. إلخ.

والقافية مطلقة مردوفة موصولة بمدٌ، وحرف الروي هو الباء المشمومة، وهي على الشكل /رابُ ـ حرابُ. عقابُ. كتابُ.

والبحر الكامل بتفعيلاته الثلاث، لهُ نغمات رتوبٌ، تجعل من الكلمات وحدات موسيقية متطابقة متناغمة على وتيرة واحدة، مما يساعد على سلاسة التعبير وسهولة التلقي لدى السامع والقارئ بتأثيره الفكري والحماسي على امتداد القصيدة.

مراجع البحث:

(1) القصيدة من ديوان الشاعر: /نزار قباني/ الأعمال الكاملة.
(2) ديوان أحمد شوقي: /مسرحية عمر والعجوز/.
(3) العرف الطيِّب في شرح ديوان أبي الطيب للشيخ ناصيف اليازجي صفحة رقم: 17 و18.
(4) ديوان أبي فراس الحمداني صفحة رقم: 66.
(5) العرف الطيِّب في شرح ديوان أبي الطيب للشيخ ناصيف اليازجي صفحة رقم: 87.
(6) العرف الطيب نفسه صفحة رقم: 589 و590.
(7) ديوان الفرزدق.

□□